MUZYKA POLSKA



V

MAJ

1939

SPIS RZECZY

MUZYKA POLSKA

MAJ 1939 ROKU ROCZNIK VI ZESZYT V (XLIII)

ZE WSPOMNIEŃ OSOBISTYCH O EMILU MŁYNARSKIM

OLGIERD STRASZYŃSKI

5 kwietnia b. r. obchodziliśmy 4-tą rocznicę śmierci największego polskiego kapelmistrza, wielkiego muzyka i artysty — Emila Młynarskiego. Z życiorysu jego wiemy, że był znany na obu półkulach, ceniony zarówno w całej Europie jak i Ameryce (Filadelfia 1929 — 1931 r.). W Polsce spędza trzy okresy swego życia: pierwszy od 1897 roku mniej więcej do wybuchu wojny światowej — czyli 15 lat, drugi od chwili odzyskania Niepodległości przez Państwo Polskie, aż do roku 1929, czyli 11 lat, wreszcie ostatnie 4 lata swego pracowitego życia. Przez te 30 przeszło lat wywiera olbrzymi wpływ na kulturę muzyczną w Polsce, zajmując jednocześnie kierownicze stanowiska w trzech najważniejszych ośrodkach życia muzycznego w stolicy: Operze, Filharmonii i Konserwatorium Muzycznym.

Tempo dzisiejszego życia i anormalne warunki pracy sprawiły, iż każdy pracując przeistacza się niemal w maszynę i robi bez opamiętania swoje — jakby obojętniejąc na wszystko, co go otacza — a na sentymenty i wspomnienia nie ma nigdy czasu. A jednak o tak wielkim muzyku jak Emil Młynarski, godzi się wspomnieć choć raz do roku — np. w rocznicę śmierci. Musimy przecież sobie uprzytomnić, że był to niepospolity talent, uosobienie wiedzy, umiejętności i kultury muzycznej — w dziedzinie dyrygowania największy autorytet w Polsce! Dziś, gdy nawet na najbardziej odpowiedzialnych stanowiskach mamy dyrygentów o ciasnej specjalności, maskujących swe braki tupe-

tem lub nimbem tajemniczości, szczególnie świetlaną zdaje się postać śp. Dyrektora Emila Młynarskiego, który wszechstronnością swego talentu ogarniał wszystkie niemal style muzyczne i z największym pietyzmem interpretował arcydzieła różnych epok.

Imponował więc nie tylko wzorowym wykonaniem muzyki klasycznej czy romantycznej, lecz także błyszczał przy wykonaniu nowoczesnych, oczywiście o niewątpliwej wartości, arcydzieł. Jego wykonanie oper Moniuszkowskich na długo jeszcze pozostanie niedoścignionym wzorem. W Emilu Młynarskim czcimy też wysoce wartościowego człowieka, dobrego polaka-patriotę, prawdziwego chrześcijanina, szlachetnego i wspaniałomyślnego męża o wielkich zaletach, arystokratę ducha, który nie uznawał żadnych kompromisów w sztuce i stał na straży muzycznej kultury polskiej.

Dyr. Młynarski skupiał wokół siebie najlepszych muzyków. Promieniował umiłowaniem dla sztuki, wiedzą, kulturą — a autorytetem swym wpływał jak najkorzystniej na otoczenie i uczył. Uczył nie tylko solistów, chóry i orkiestrę w operze i nie tylko Filharmoników Warszawskich, ale też i młodych dyrygentów w Konserwatorium Warszawskim. Spośród plejady muzyków i dyrygentów działających dziś na samodzielnych placówkach, wielu miało szczęście zetknąć się z Nestorem polskich kapelmistrzów; szczycą się oni tym, że byli jego uczniami.

Ja byłem ostatnim jego uczniem. Zawdzięczam mu bardzo dużo. Poza lekcjami, które przerwał dopiero na dwa miesiące przed śmiercią, poświęcał mi sporo czasu na rozmowy o muzyce i rzemiośle dyrygenckim, dzielił się ze mną własnymi spostrzeżeniami na temat pracy z orkiestrą, psychologii muzyków orkiestrowych, rozważał „tajemnice" i „sekrety" dobrej instrumentacji — wreszcie wyjednał dla mnie u ówczesnego kierownika W-łu Muzycznego P. R. prof. Czerniawskiego pierwszy koncert w radio. Dyr. Młynarski nigdy nie ukrywał zazdrośnie swej sztuki, ale przeciwnie dzielił się nią ze mną przy każdej sposobności, odpowiadał mi na każde pytanie, nie szczędził mi

uwag i po ojcowsku niemal opiekował się mną nawet wtedy, gdy już męczony ciężką chorobą, większą część dnia spędzał w łóżku. Mimo bólu w tych drogich rękach pokazywał genialne ruchy, chwyty, sposoby...

Pamiętam dobrze, jak przed pierwszym moim wyjazdem na koncert do Katowic, mimo złego stanu zdrowia, kazał mi przyjść do siebie i sprawdzał, czy dobrze umiem trudniejsze miejsca ze swego repertuaru. Robił jeszcze swe ostatnie uwagi, poprawiał, uzupełniał, oczywiście wszystko z pamięci, a mówił z taką pewnością o każdej nutce, każdym znaku dynamicznym, jakby miał przed sobą otwartą partyturę. Po koncercie otrzymałem z ust Dyrektora opinię i cenne uwagi, które notował w moich partyturach. Jak świętość przechowuję partytury ze znakami kreślonymi ręką tego artysty w wielkim stylu. Cieszył się wraz ze mną każdym moim nowym koncertem, każdą przeze mnie nagraną płytą. Dźwigałem z zapałem partytury i płyty do domu Mistrza by usłyszeć nowe rady i wskazówki.

Dużo też czasu spędzałem z chorym Mistrzem na słuchaniu muzyki przez radio lub z płyt gramofonowych. Wskazywał mi przykłady dobrej muzyki, kazał jej szukać, uczył wybierać dla siebie dobre ziarno, a odrzucać plewy — utwory bez talentu pisane, o których rozpisują się tylko sami kompozytorzy, wychwalając je i zachęcając lub nawet zmuszając nie zawsze słusznymi metodami do dyrygowania nimi. A gdy byłem zajęty pracą zarobkową i nie mogłem podążyć na Wawelską do apartamentów Dyr. Młynarskiego — z „zazdrością" myślałem o tym, że tam gdzieś przy jego łóżku siedzi inny dyrygent, przedostatni uczeń Dyr. Młynarskiego, Mieczysław Mierzejewski, który kiedyś w zapale przedyrygował całą „Hrabinę" bez orkiestry i solistów. Niestety szybko upłynęły cztery lata pracy pod kierunkiem wielkiego muzyka, a nieubłagana śmierć zabrała nam Mistrza batuty. Pozostałem bez opieki. Prócz uwielbienia dla strąconego opiekuna i smutku, czułem większą niż kiedykolwiek wdzięczność dla Mistrza za wszystko, co dla mnie zrobił. Pragnąłem, aby pamięć o Nim zachowała się jak najdłużej. Ponieważ pozo-

stawił po sobie dużo dobrej, szczerej i zdrowej muzyki — postanowiłem jak najczęściej umieszczać ją w swoich programach koncertowych.

Na kilka lat przed śmiercią Dyr. Młynarski zaczął krytycznym okiem przyglądać się swej symfonii F-Dur (Polonia) i w wyniku przerobił gruntownie, rozbudował, a także przeinstrumentował II-gą i III-cią część symfonii — Elegię i Scherzo. W czasie choroby swej dopilnował osobiście, aby sporządzono nowy materiał orkiestrowy do Elegii i Scherza, sprawdził go i życzył sobie, aby właśnie w nowej szacie orkiestrowej wykonywano te dwie części symfonii. Chcąc choć w drobnej części odwdzięczyć się za bezinteresowną pracę nade mną Dyr. Młynarskiego postanowiłem przede wszystkim dyrygować na koncertach, a także nagrać na płyty właśnie Elegię i Scherzo. W praktyce jednak najpierw nagrałem Mazura A-Dur Nr. 2, Wspomnienie („Souvenir" z suity „Melodie dawniejsze") — a także udało mi się zrealizować nagranie Mazura G-Dur (J. Dubiska) i Kołysanki (A. Szlemińska). Dopiero w lutym b. r. w porozumieniu z Rodziną Dyr. Młynarskiego i dzięki Jej wybitnej pomocy zorganizowałem nagranie na płyty Orpheon z orkiestrą Filharmonii Warszawskiej pod moją dyrekcją następujących utworów:

Elegia (II-ga część symfonii F-Dur op. 14).

Scherzo (III część Symfonii F-Dur op. 14).

Polonez D-Dur op. 4 Nr 1.

Romans op. 3 (z suity „Melodie dawniejsze" — na drugiej stronie zakończenie Elegii).

W przygotowaniu są dalsze serie nagrań utworów śp. Dyr. Młynarskiego z koncertem skrzypcowym w wyk. Ireny Dubiskiej na czele.

Olgierd Straszyński

INSTRUMENT, KTÓRY JEST WIRTUOZEM
(GAWĘDA O ŚPIEWANIU)

WITOLD NOSKOWSKI

— To szarlatan! Psuje głosy!

We wszystkich zawodach ludzie lubią o swoich konkurentach przyjaźnie mówić. Śpiew nie jest wyjątkiem—należy do reguły. Jeszcze mi się nie śniło, że zajrzę trochę głębiej w fabrykację głosów, gdy wpadła mi do rąk jakaś nowela zapomnianego dzisiaj Zygmunta Sarneckiego, mająca za temat los chłopaka, w którym odkryto „uprzywilejowane gardło" — piękny głos tenorowy. Napisał ją Sarnecki jakoś w okresie „mierzwińskiady", a trzeba wiedzieć, że jeśli dzisiaj komu grożą nudności z powodu „kiepuritis", to reklamowe harce dokoła „chłopaka z Sosnowca" są w stosunku do wrzasku, jaki wywoływał Mierzwiński, czymś nie o wiele większym, niż Giewont w stosunku do Mount Everest. Treści tej noweli już nie pamiętam, ale został mi jeden refrenowo powtarzający się epizod. Oto ilekroć ów przyszły rywal Mierzwińskiego zjawił się u jakiegoś nauczyciela, słyszał po próbie głosu zawsze to samo:

— Masz śliczny głos! Ale cóż to za osioł cię uczył?!

*

Myślę, że i dzisiejsi adepci śpiewu nieraz coś podobnego posłyszą. Nie trzeba w tym szukać od razu zawiści, złośliwości, chęci zysku. Na stu zawodowych nauczycieli, dziewięćdziesięciu dziewięciu ma na dnie duszy przeświadczenie, że uczyć umie tylko on, on jeden. Inni wiedzą może to i owo, jakiś szczegół, jakiś sposobik. On jeden wie wszystko. Z napotkanych przeze mnie maëstrów, jeden jedyny doktór Bogdański we Lwowie — o którym już poprzednio mówiłem — lekarz-fizjolog i nauczyciel śpiewu — on jeden, jako że był człowiekiem ewangelicznej dobroci i dziecięcej dobroduszności, gotów był wypchać ucznia do innej szkoły, byle ją za dobrą uważał.

— Chcesz jechać do Wiednia? Dobrze, jedź do Włocha, do Mancio. Słyszałeś Wacława Grabińskiego? Pojechał „piaskarzem", wrócił z wspaniałym głosem. Jedź.

I tylko dodawał czasem, dość cicho:

— I Mancio nie jest czarnoksiężnikiem. Ja potrafię to samo. Ale jego będziesz słuchał, bo to Włoch, i w Wiedniu...! A ja Polak i we Lwowie... Ale do Rokitańskiego nie jedź! Niech cię Bóg broni. To dureń.

A co do „psucia głosów", to miał swoją teorię, dość złośliwą.

— Wysocki psuje głosy?! — przerywał, gdy ktoś wystąpił z takim twierdzeniem o znanym lwowskim nauczycielu. — Psuje głosy? Nigdy w świecie. Hoho, aby głos zepsuć, trzeba dużo umieć... Dużo!

Znaczyło to, że nie tylko nauczyciel musi jasno wiedzieć czego chce i dążyć do tego, aby uczeń śpiewał takim głosem, jaki on sobie wyobraża (w tym razie głosem złym, według zdania Bogd.), ale musi mieć tyle technicznej świadomości, aby ucznia zmusić do śpiewania tak, jak on, nauczyciel, chce.

— U Wysockiego uczniowie śpiewają tak, jak im się podoba; nie tak jak by chciał Wysocki. To ich szczęście — domrukiwał ironicznie, łypiąc okiem z pod krzaczastych brwi.

*

I tak wsunęło się nam w gawędę jedno słowo, które jest kluczem do sekretu. Słowem tym jest: zmusić.

Zmusić ucznia, aby wydawał głos w taki sposób, a nie inny. Zmusić? Tak, ale po dobroci. Namówić go, a zwłaszcza przekonać i pokierować tak, aby musiał wejść na dobrą drogę. Poznać wady ucznia i kolejno je usuwać (bo wszystkie one ze sobą się wiążą — usuwając jedną, uwalniamy go od kilku innych równocześnie). A stosować do tych jakby chirurgicznych zabiegów takie środki i takie narzędzia, jakie w danym przypadku są najodpowiedniejsze.

Zdawało by się, że nic prostszego, lecz kto tak myśli, zapomina o jednym, o kapitalnej różnicy, jaka zachodzi między uczeniem gry na jakimkolwiek instrumencie, a uczeniem głosu. (Używajmy odtąd tego ścisłego określenia na kunszt, nazywający się stawianiem głosu, a termin: uczenie śpiewu, zachowajmy na naukę frazy, ekspresji i muzycznego traktowania wykonywanych utworów).

Jest to różnica olbrzymia. W żadnym innym wypadku pedagogii muzycznej nie spotykana. Polega ona na tym, że *śpiewak jest zarazem i instrumentem, i wirtuozem.* Ma grać sam na sobie. A na dobitek jest to taki instrument, który (mówiąc skrótem) nie słyszy swojego tonu, tj. słyszy go zupełnie inaczej, niżeli słuchacz.

Powie ktoś, że ze skrzypkiem, klarnecistą, trębaczem jest podobnie: że słyszą oni swój ton tylko częściowo (nawet pianista jest w tym położeniu). Zgoda, ale w każdym razie ci instrumentaliści mają swój ton na zewnątrz siebie i mogą od zewnątrz go słuchem obserwować. Śpiewak — powtarzam — prawie go nie słyszy, — ba! im mniej go słyszy, tym śpiewa prawidłowiej — a tylko go czuje, czuje fizycznie i to na sto różnych sposobów, każdy śpiewak inaczej. Z tego punktu wyjścia, uczenie głosu jest to głównie dawanie uczniowi wskazówek, że wydając głos ma mieć takie i takie sensacje w tych a tych miejscach swej cielesnej powłoki, zaczynając od mięśni podbrzusza, kończąc na jamie nosowej, czołowej i na kościach czaszki.

Dobrze. Takie i takie. Ale jakie? Znów natykamy się na szkopuł. Bo w różnych uczenie pisanych „Metodach Śpiewu" czyta się o „umieszczeniu głosu w głowie", albo „w masce", o „daniu głosu na przednie zęby", „na twarde podniebienie", o „oparciu w piersi" i Bóg jeszcze wie, jakie tam są te niby ścisłe techniczne terminy, wszystkie w praktyce mające wartość zera o ile ich się empirią nie wesprze. Gdy uczeń stoi przy fortepianie i ma wydać ton, na nic wszelkie teoretyczne tłomaczenia i zawiłe terminologie. Zdaje się, że nawet Niemcy porzucili już swoje metafizyczne przy uczeniu głosu procedery, choć jeszcze sam przed laty czytałem w jakimś podręczniku, że pierwszym zadaniem nauczyciela jest „obudzić w uczniu ideę właściwego tonu" („dem Schüler die Idee des richtigen Tones beibringen"). To też mieli tę ideę ówcześni śpiewacy niemieccy, a tylko słuchać ich się nie dało uchem nastawionym na dobry głos — tak to obrzydliwie brzmiało. Dzisiaj jest o wiele inaczej — sądząc z tego, co się słyszy przez radio. Taki tenor Voelker ma głos wykształcony zupełnie prawidłowo, tak samo baryton Schlussnus i sopranistki,

jak Maria Mueller lub Erna Berger — aby wymienić parę nazwisk.

Ale to tylko nawias. W każdym razie nie żadną „ideę" tonu wpaja uczniowi rozumny nauczyciel. Ma on zadanie o wiele trudniejsze. Musi wydobyć z ucznia dokładny opis wrażenia, jakie ma on przy wydawaniu tonu: musi dojść, gdzie uczeń głos „czuje" i wówczas, jeżeli ton jest nieprawidłowy, odzwyczajać go od tych „poczuć" jakie ma obecnie, a wpajać mu sensacje nowe, takie, jakie mieć powinien, po zupełnym wykształceniu głosu, przy tonie dobrym, prawidłowym.

*

Nie trudno domyślić się, że jest to praca bardzo trudna, skomplikowana, drobiazgowa, najeżona niezliczonymi haczykami, o które zaczepiają się rozpaczliwe nieraz próby nauczyciela. Nim sprobuję w to wejść, chciałbym wszelako raz jeszcze powtórzyć pewnik, który jest punktem wyjścia całej nauki: że śpiewak siebie nie słyszy, tj. nie słyszy tak, jak słyszą go słuchacze. Nie można uczyć go, aby kontrolował wydawany przez siebie głos wyłącznie słuchem. Słyszy on ledwie cząsteczkę głosu, a to z przyczyny bardzo prostej, którą Bogdański tłomaczył nam na przykładzie dzwonu.

Ktokolwiek słuchał dzwonu z bliska, wie, że wtedy słyszy się dwie części składowe tonu, jaki powstaje przy dzwonieniu: huk, którym jest uderzenie serca o metal, oraz wysoki świst, który jest właściwym „dźwiękiem" i barwą tonu. Dopiero na pewnej odległości — np. w dzwonie Zygmunta najlepiej na odległości kilometra albo i półtora — oba te elementy tonu łączą się ze sobą, wzajemnie przenikają, „dźwięk" nakrywa niejako „huk" i słyszymy jeden donośny, dźwięczny ton dzwonu.

Podobne doświadczenie czynimy słuchając głosu śpiewackiego z bliska — oczywiście o tyle, o ile słuchać go umiemy, co jest osobnym kunsztem, i to nie małym, wymagającym mozolnej długoletniej wprawy. Przy głosie dużym, metalicznym, nastawionym na odległość („una voce che porta") słyszymy wyraźnie ów „huk" (który naturalnie wygląda nieco inaczej, niż przy dzwo-

nie) oraz „świst", przy głosach dobrze wyprowadzonych naprzód dochodzący do takiego natężenia, iż ma się wrażenie, że w powietrzu coś trzeszczy i strzela—mniej więcej wrażenie takie, jakby przy uszach darł nam ktoś płótno z suchym trzaskiem. Oba te współczynniki głosu łączą się ze sobą dopiero na pewnej odległości, przenikają się nawzajem i zlewają w jeden jednolity ton. Odległość, na której ten spływ się odbywa, jest różna. W każdym razie piętnaście do dwudziestu kroków to najmniejsza odległość, z której duży głos słychać — nawet dla laika — cały, w pełni dźwięku i barwy.

Jest jednak łatwy sposób skontrolowania swych wrażeń. Stosuję go zawsze, ilekroć mam wątpliwości, czy nie zawodzi mnie ucho, gdy słuchałem śpiewaka z bliska. A o pomyłkę jest tak łatwo gdy ktoś wyszedł z wprawy, bo nie praktykuje stale tej trudnej sztuki! Najlepiej wtedy przenieść się do drugiego pokoju i zamknąć drzwi za sobą. Głos niedonośny, więc technicznie zły, niejako zostanie w pierwszym pokoju. W każdym razie zostawi tam swój rzekomy blask i dźwięk. Różnica ogromna. Nie mogę dość usilnie zalecić laikom tego doświadczenia, zwłaszcza gdy dokonawszy go ze złym głosem, powtórzą następnie z głosem dobrym, wykształconym, który wyda im się tak samo zupełnie innym (naturalnie in plus, nie in minus). Ten pierwszy dziw pozwoli im dopuścić do siebie myśl, że jest ich w śpiewie więcej i że ze swoim niedoświadczonym słuchem błądzą po omacku.

*

Skoro tak, to nie trudno się dorozumieć, iż śpiewak, jak powiedziałem, nie może słyszeć swego głosu w taki sposób, jak słuchacz. Śpiewak rzuca głos daleko od siebie — im dalej, tym lepiej. Słyszy ledwie jego cząstkę lub cząstki. Ba! Doświadczeni nauczyciele na tym właśnie opierają pewien sposób skontrolowania śpiewaka przez samego siebie. Na tym mianowicie, że dobry głos nie może być przez śpiewaka słyszany, *a za to zły jest słyszany na pewno* i to sposobem niezmiernie zwodniczym. Mianowicie głos tzw. podniebienny, tj. taki który rezonuje się przeważnie w jamie ustnej, a bardzo mało w jamie nosowej i czołowej —

głos taki wydaje się śpiewakowi mocny, czasem ogromny, chociaż słuchaczowi brzmi głucho i mizernie. Dlaczego? Bo dochodzi do jego słuchowej świadomości od wewnątrz jamy ustnej, przez trąbkę Eustachego. Toteż niektórzy nauczyciele, wiedząc o tym, każą śpiewakowi zatkać sobie uszy rękami. Jeżeli śpiewak wtedy głos swój słyszy bardzo słabo, znaczy to, że nie dochodzi on do jego słuchowej świadomości ani od zewnątrz — bo idzie daleko — ani od wewnątrz, przez trąbkę Eustachego. Wtedy głos jest wydany prawidłowo.

*

Mówiłem, że na pewnej odległości „huk" i „świst" głosu śpiewackiego zlewają się ze sobą i tworzą jedną całość: ton o pewnej sile dźwięku i barwie dźwięku. Muszę jednak zapisać pewien wyjątek, osobiście sprawdzony. Za pobytu w Mediolanie w końcu zeszłego wieku słyszałem jeszcze parę razy Tamagna jako verdiowskiego Otella. Był to jego ostatni rok. Pierwsze jego tony pamiętam do dziś dnia tak żywo, jakby to było wczoraj. Gdy zaczął słynnym „Esultate!!", nie można było zrazu zorientować się. co to jest właściwie za głos? Nam, natłoczonym na piątym piętrze Scali, wydał się zrazu... niewielkim. W każdym razie raczej cienkim, niż pełnym. I tylko w tym było coś niesamowitego, że mimo to wyższa średnica i góra wypełniały ogromny teatr niby szklaną banią, po same brzegi, a koło uszu świergotało, gwizdało i trzeszczało tak, jak byśmy słuchali w pokoju, nie pod sufitem przepaścistej sali. Nigdy nie natknąłem się na takie zjawisko, ani przedtem, ani potem.

*

To, iż śpiewak nie słyszy siebie tak, jak słuchacz, powinno być wiadome powszechnie chociażby dzięki temu, że tylu mamy śpiewaków, których głosy brzmią źle i brzydko. Niejeden śpiewak, który doskonale i — surowo — ocenia innych, sam jest nie do słuchania. Gdyby sam siebie słyszał, na pewno by nigdy więcej ust nie otworzył. Gdyby dostrzegał swoje błędy tak, jak widzi błędy innych, nauczył by się wydawać głos dobrze. Dopiero przy dzisiejszym udostępnieniu gramofonu, każdy może w pewnej

mierze głos swój skontrolować. Mówię: w pewnej mierze, a każdy, kto wsłuchał się np. w ton Gigliego z płyty, a po tym porównał go z tonem Gigliego in natura, albo chociażby przy słuchaniu go przez radio z sali — ten wie, czemu robię to zastrzeżenie, które wymagało by osobnego wytłomaczenia. Można wszakże z płyty gramofonowej nabrać pewnego pojęcia o tym, jak głos naprawdę wygląda — zwłaszcza słuchając jej z oddali. Obyż adepci śpiewu korzystali z tej okazji jak najczęściej! Nieraz będzie to dla nich wybawieniem. A i dla nas także.

*

Wróćmy do tego magika, który uczy instrument grać na sobie samym. Do nauczyciela głosu. Ideałem takiego pedagoga był by w tym wypadku taki artysta, który od strony fizjologicznej zna cały mechanizm głosu, a z praktyki wie, na które mięśnie i w jaki sposób oddziaływać, aby w aparacie głosowym funkcjonowały tylko te, które mają działać, a nieruchomo trwały te, które nie mają przeszkadzać. Pod tym kątem widzenia nauka głosu zasadzała by się w pierwszej linii na usuwaniu przeszkód. Człowiek— mówił Bogdański — rodzi się z głosem zupełnie prawidłowym. Posłuchajmy krzyczącego dziecka: może drzeć się godzinami i nie zachrypnie, głos jest wytrzymały i donośny, więc prawidłowy. Później, gdy dziecko wyrasta i rodzice najczęściej nakazują mu mówić cicho — głos się paczy, niektóre mięśnie przestają działać. Nauka polega w dużej części na tym, aby do działania je przywołać, a przeszkadzające unieruchomić. Jest to nie łatwe, gdyż często ruchy jednych mięśni wywołują ruchy innych. Gdy np. śpiewak marszczy czoło, trzeba podać mu lusterko i żądać, aby zmarszczki wygładził. Ton się oswobodzi i polepszy. To samo bywa z wykrzywianiem ust, którym sobie nieraz śpiewacy dopomagają w pewnych pozycjach — zwykle najwyższych.

*

Wszystko to są szczegóły i szczególiki. Najtrudniejsze dla nauczyciela, to zdobycie z uczniem stałego bezpośredniego porozumienia co do sensacyj, jakie ma mieć przy wydawaniu prawidłowego tonu. Everardi posługiwał się takim sposobem: wyszukiwał

w głosie ucznia jakiś ton możliwie najbliższy prawidłowości, wypytywał, gdzie go uczeń odczuwa i odczucie to w jakiś sposób określał. Nie zawsze w ten sam sposób. Mówił: to jest na wydechu. Albo: to jest dobrze w strunach i w głowie. Miewał i inne, nieraz drastyczne określenia, do których może kiedyś wrócę. Dość, że raz utwierdziwszy ucznia w świadomości, że takie odczucie pozwala mu stwierdzić, że ton jest prawidłowy — starał się przeciągnąć to odczucie na ton sąsiedni w górę i w dół, potem coraz dalej w tę i na drugą stronę. Tłómaczył przy tym, że przy każdym tonie odczucie to jest odrobinę odmienne, ale w zasadzie jednakowe.

O żadnych „rejestrach" nie chciał słyszeć — mówiąc nawiasem. „Piersiowy, mediowy, głowowy, voix mixte? Cóż to za abrakadabra? — wykrzykiwał ognisty staruszek, waląc trzcinową batutą o fortepian, z jednej strony zupełnie obity z politury. — „Cały głos jest mixtem: składa się z brzusznego i z głowowego, idzie z brzucha do głowy w dole i w średnicy, a im wyżej, tem bardziej idzie z głowy do brzucha. I to cała filozofia". Miało to znaczyć, że przy wypychaniu powietrza kurczą się mięśnie podbrzusza i brzucha, a drgający słup powietrza opiera się w jamach rezonansowych, t. j. w nosowej, czołowej, a czasem także w jaskiniach Highmore'a. I tak jest przy całym głosie, od pierwszego tonu w dole, do ostatniego w górze. Zmienia się tylko skład tej mięszaniny: raz jest więcej „brzucha", raz więcej „głowy". Kazał tylko bardzo uważać, aby najwyższe tony brać mniejszym wysiłkiem, niż średnie. „Wysokie bierze się podstępem, nie gwałtem!" — powtarzał przy akompaniamencie nieodstępnej trzcinki.

Miał też co to do tonów wysokich swoją osobną teorię, która zresztą odpowiadała dokładnie poglądom Bogdańskiego. Istotnie, miał rację stary lwowski dziwak, gdy nam, smarkatym pędziwiatrom, co przekomarzaliśmy się z nim nieraz na temat jego fizjologicznych eksplikacyj, rzucał w końcu, pół żartem, pół gniewnie: „Czekajcie. Pojedziecie w świat, wydacie dużo pieniędzy i dowiecie się tego samego, co ja wam tutaj we Lwowie mówiłem!". Everardi był zdania, że najwyższe tony skali każde-

go głosu dadzą się wziąć tylko w sposób najzupełniej prawidłowy — albo wcale. Wykorzystywał to doświadczenie czasem w sposób bardzo wydatny. Pewnego dnia przerabialiśmy po raz niewiadomo który wielką scenę Rigoletta z trzeciego aktu:,,Cortigiani, vil razza dannata!". Szło mi haniebnie. Staruszek kręcił się, przerywał, kazał wokalizować niektóre frazy — nie udawało się. ,,Cóż to? Wszystkiego zapomniałeś czegom cię już nauczył?!"... Wreszcie wyrwał akompaniotorowi wyciąg, (nb. mój własny, mam go do dziś dnia, chociaż w kawałkach) i w ustępie c-moll dopisał mi, zamiast górnego ES, górne G z fermatą.

Zawsze śpiewałem Es. W ogóle do G nigdy się u niego nie zapuszczałem. Zrobiło mi się gorąco (nb. przy lekcjach asystowali koledzy i koleżanki, którzy śpiewali przed tym, albo czekali na swoją kolej — co wcale odwagi nie dodawało). Zacząłem się wykręcać:

— Jakoś nie jestem dzisiaj usposobiony... Może by dać pokój?

— Nieusposobiony? Głupstwo! Nie udawaj primadonny w czasie gdy... (tutaj nastąpiło bliższe fizjologiczne określenie, którego nie powtórzę: w każdym razie koleżanki spuściły oczy i wolały nic nie słyszeć). Dalej, jazda! (w cudownym francusko-włosko-rosyjskim żargonie, który wyrobił sobie Everardi po 40 latach pobytu w Rosji, brzmiało to: ,,Allons! Ajda trojka!").

Usiłowałem jeszcze coś targować:

— Chyba trochę odpocznę, kto inny pośpiewa, a potem...

— Bierz!!

— Nie potrafię ! — krzyknąłem prawie, zrozpaczony.

— Bierz lub mrzyj!! (Prends, ou meurs!) — ryknął sędziwy eks-Mefistofeles, wybuchając śmiechem, ale równocześnie zamachując się trzciną w sposób niezmiernie wyrazisty i zdecydowany. Przy chóralnym śmiechu całego audytorium uskoczyłem szybko na bok i — wziąłem.

— Jeszcze raz!!! A widzisz, że nie umarłeś!!

Poszło taksamo. Teraz musiałem je powtórzyć, zejść przez D i H do G średniego, potem zrobić gamę G-dur w dół. Istotnie, mechanizm zaczął działać. Dalej śpiewałem już tak, jak na po-

przednich lekcjach. Wysokie G naprowadziło mi głos na właściwe miejsce.

*

Nie biorę oczywiście tej teorii na swoją odpowiedzialność. Opisuję, co było. W każdym razie jest faktem, że np. u starych tenorów-inwalidów najwyższe tony jeszcze odpowiadają świetnie, chociaż średnica dawno wytarła się do nitki. Sam Everardi, acz basista i starzec chyba po siedemdziesiątce, miał owo fatalne dla mnie G na każde zawołanie, podczas gdy średnica nie tak go słuchała. Ale w każdym razie brzmiał cały głos jeszcze donośnie i wcale metalicznie — także cud metody, no i niestarzenia się narządów głosowych, tak jak u Battistiniego, który także po siedemdziesiątce zachował swój cały aksamit.

*

A co do szarlatanerii, od której zacząłem — laik winien być z tym słowem bardzo ostrożny. Niejedno, czego nie rozumie, wyda mu się szarlatanerią. W jakimś dzienniku, w rubryce „Rozmaitości", (która, mówiąc nawiasem, bywa często rodzajem schowka na niebotyczne głupstwa) znalazłem drwiny z młodych Amerykanów, którzy jakiemuś Włochowi dają się nabierać na szarlatańskie sposoby stawiania głosu. Nauczyciel ten — risum teneatis, amici! — kazał uczniowi zaczynać ton pianissimo, sam brał do ręki parasol, powoli otwierał go i znów powoli zamykał. W miarę otwierania parasola, miał uczeń wzmacniać dźwięk, trzymać go w najmocniejszym natężeniu póki parasol był zupełnie rozpięty, a potem znów osłabiać do pianissima, w miarę jak parasol się składał. Autor owego „michałka" używał sobie na owym szarlatanie i na jego ofiarach — a ja, przyznaję otwarcie, nie widzę w tym nic niezwykłego. Ot, wygodny i wcale dowcipnie pomyślany środek pomocniczy do tzw. „messa di voce" Mędrcowi, który „michałka" pisał, wydawało się, że ów profesor chciał „parasolem uczyć śpiewu" i że to jest strasznie zabawne. Tymczasem parasol był jedynie miarą do mierzenia czasu, przez który ma trwać piano, crescendo, fortissimo i descrescendo z powrotem do pianissima. Jest jasnym (dla każdego kto ma o tym trochę wy-

obrażenia), że dobra lub zła nauka zależała nie od parasola, lecz od tego, czy nauczyciel potrafił z ucznia wydobyć ton prawidłowy, czy też nie umiał. W tym drugim wypadku nie wiele nawet fatygował się z otwieraniem parasola, bo technicznie zły głos nie daleko z tym ćwiczeniem zajedzie.

*

Innym razem wyczytałem kpiny z nauczyciela, który uczył uczniów właściwego oddychania w ten sposób, że kazał im kłaść się na dywanie na wznak, przyciskał im klatkę piersiową ciężarami i kazał głęboko wdychać: „Oto jacy szarlatani biorą się do nauki śpiewu". Piszący to biedaczysko nie miał wyobrażenia o śpiewackim oddechu. Inaczej wiedział by, że pierwszą zasadą prawidłowego oddechu jest to, aby klatka piersiowa jak najmniej podnosiła się do góry: oddech przeponowy i przeponowo-żebrowy. Ciężarów kładzionych nie widziałem w żadnej szkole śpiewu, lecz napatrzyłem się dość na nauczycieli, którzy obu rękami przyciskali klatkę piersiową ucznia, aby zmusić go do oddychania przeponą, ewentualnie żebrami. Gdy usłyszałem Zboińską-Roszkowską po jej hiszpańskich tryumfach, zdumiałem się jej techniką oddechu: napełniała płuca powietrzem w sposób na zewnątrz niedostrzegalny. Nie spuszczałem z niej oka, ale nigdy nie mogłem pochwycić najlżejszego ruchu ramion, obojczyków czy klatki piersiowej, a była głosem formalnie wyładowana i po najdłuższej frazie zdawało się, iż mogła by jeszcze drugą bez wdychania zaśpiewać. Prawda, miała głos niezmiernie ścisły, tj. przy wydawaniu tonu spożytkowała tylko tyle tchu, ile było koniecznie trzeba, aby ton powstał. Ale i w tym wypadku, jak w wielu innych, niełatwo dojść, co jest przy wydawaniu tonu przyczyną, a co skutkiem. Bo przy idealnie prawidłowym, głębokim oddechu, najłatwiej o prawidłowy, „brzuszny" wydech a więc o pierwszy element takiego wydania głosu, przy którym ton bywa z reguły ścisły. I tak samo najłatwiej o właściwy układ głośni, gdyż przy głębokim wdechu uspokaja się ona i układa się tak, jak do wydania prawidłowego tonu potrzeba.

*

Aby skończyć z niby to szarlatańskimi sztuczkami, zanotuję jeszcze jedną. Laik na pewno przeżegna się widząc, że nauczyciel śpiewu pakuje uczniowi między zęby drewnianą deszczułkę, która szczęki od siebie oddala. „Uczy go śpiewać za pomocą kołków! Co za szarlatan!". Powie to może i jaki pokątny nauczyciel śpiewu, o ile jest co do fizjologii głosu tęgim ignorantem. Z fizjologicznego stanowiska jest ten zabieg zupełnie prosty i zrozumiały. Często się zdarza, iż mięśnie, których musimy użyć, aby szczęki od siebie oddalić i dolną dobrze w tył cofnąć — bo o to przy prawidłowym ćwiczebnym otwarciu ust idzie — że więc te mięśnie wprawiają swym działaniem w ruch inne, przeszkadzające w prawidłowym wydaniu głosu. A wiadomo, że przeszkody takie wyrastają jak z pod ziemi za każdym krokiem po drodze ku prawidłowemu wydaniu głosu! Może ich być tyle, ile muskułów, nerwów, muskulików i ścięgien! Jest jeszcze coś innego, a równie ważnego. Gdy kołek utrzymuje szczęki w rozwarciu, uczeń ani nie potrzebuje wysilać się na otwarcie ust, ani na to, aby szczęki utrzymać w należytym rozwarciu podczas wydawania tonu — a Bóg jeden wie, z jakim uporem usiłują one zamknąć się jak najszybciej, a już szczególnie przy schodzeniu na jednym tonie z forte w piano! Dzięki „kołkowi", cała uwaga i cała siła mięśniowa ucznia koncentruje się wtedy na wydaniu tonu, które może stać się coraz bliższym prawidłowości tym łacniej, że jeden element: oddalenie szczęk od siebie, jest już załatwiony i w grę wprowadzony niejako automatycznie.

Pewnie, iż można się obyć bez tej „pomocy naukowej", jakby powiedział referent w odpowiednim wydziale Ministerstwa W.R. i O.P. Gdy kto wszakże ją zna i umie się z nią obchodzić, nie wyrządzi uczniowi żadnej szkody, a przeciwnie, może mu zdobycie prawidłowego tonu niejednokrotnie przyśpieszyć.

*

Bogdański wyjaśniał nam, że taki kołek był ulubionym sposobikiem Gordigianiego, wybornego-nauczyciela śpiewu, który przez jakiś czas miał uczyć w Pradze. Wiekiem był jeszcze zbliżony do wczesnych lat rossiniowskich, w których przechowy-

wały się gdzieniegdzie techniczne tradycje wielkiej starowłoskiej szkoły śpiewu.

— — — — — — — — — — — — — —

Szkoła starowłoska! Z tym określeniem zapuszczamy się znów w istną dżunglę nieporozumień. Może przy okazji sprobuję wyrąbać w niej jaką ścieżynkę.

Witold Noskowski

PO FESTIWALU WARSZAWSKIM

KONSTANTY RÉGAMEY

Przyszedł czas na sporządzenie bilansu po raz pierwszy urządzanego w Polsce międzynarodowego festiwalu muzyki współczesnej. Słyszy się teraz na każdym niemal kroku pytanie: „no i jak ostatecznie wypadł festiwal? Czy były na nim rewelacje, które nam obiecano, czy też cała impreza okazała się kompromitacją muzyki współczesnej? Czy warto było wydawać tyle pieniędzy w tak niespokojnych czasach, czy też lepiej było w obliczu grożących nam dziejowych zdarzeń zrezygnować z bawienia się w sprawy interesujące przecież ostatecznie jedynie szczupłe grono pięknoduchów, estetyzującej elity i snobów? Czy w istocie impreza ta miała wobec zagranicy to znaczenie propagandowe, jakiegośmy się po niej spodziewali?"

Na te i inne pytania trudno było by znaleźć odpowiedź w licznych recenzjach i sprawozdaniach, jakie się ukazały w prasie. Trzeba przyznać, iż pisano o festiwalu bardzo dużo i obszernie. Jednakże gdyby ktoś gwoli wyrobienia sobie obiektywnego poglądu zadał sobie trud przeczytania tego całego materiału, stracił by ostatecznie orientację i zgubił by się w powodzi sprzecznych opinii. Niemal z reguły w każdej następnej recenzji, którą się czyta z kolei chwalone jest to, co było zganione w poprzedniej i odwrotnie. Powodem takiej rozbieżności nie jest przy tym — jak można by było sądzić na pierwszy rzut oka — zasadnicza sprzeczność postaw sympatyków i przeciwników muzyki współczesnej. Konserwatyści — trzeba przyznać — wykazali w swoich sprawozdaniach sporą dozę dobrej woli i obiektywizmu, częstokroć sądy ich okazywały zbieżność z sądami modernistów. Powodów tego, iż opinia ogólna wypadła zadziwiająco niejednolicie należy szukać gdzieindziej. Postaram się wskazać w dalszym ciągu na te momenty, które moim zdaniem do tej rozbieżności się przyczyniły.

Nie mogę oczywiście rościć pretensji do tego, by moje wywody miały się czymś zasadniczo różnić od innych opinii i być bardziej od nich obiektywne. Mając jednak więcej miejsca do rozporządzenia postaram się w miarę moich

możności zbliżyć się do obiektywizmu uwzględniając nie tylko własne wrażenia, ale również materiały i informacje, które mogłem uzyskać dzięki osobistemu kontaktowi z kompozytorami i wykonawcami. Dane te pozwolą uniknąć przynajmniej pewnych błędów rzeczowych, przed którymi nie ustrzegło się wielu z naszych krytyków.

*

Najpierw zagadnienie propagandy. W następnym numerze „Muzyki Polskiej" ogłosimy ważniejsze głosy prasy zagranicznej o festiwalu warszawskim. Wtedy będziemy mogli najlepiej zdać sobie sprawę z tego, czy i jakie znaczenie propagandowe miała ta impreza wobec zagranicy. Narazie jednak możemy już twierdzić niemal z pewnością—ustne opinie gości zagranicznych były pod tym względem niemal jednogłośne — iż trzema najjaśniejszymi punktami propagandowymi były: polska twórczość współczesna, organizacja festiwalu i — punkt chyba najważniejszy, jakkolwiek wcale nie przewidziany w planie propagandowym — postawa społeczeństwa polskiego wobec obecnej sytuacji politycznej.

Sądzę, że było by tym razem naprawdę fałszywą skromnością nie przyznać się do tego, że utwory Szałowskiego, Woytowicza oraz wykonana na koncercie poświęconym polskiej muzyce „Cantata ecclesiastica" Kondrackiego należały do grupy najbardziej udanych manifestacyj muzycznych festiwalu, nie mówiąc już o dziełach Szymanowskiego: „Harnasiach" i „Stabat Mater", które zresztą znane były większości cudzoziemców. Niestety z powodu nieprzybycia solisty Sigurda Raschera musiano skreślić z programu „Koncert saksofonowy" Romana Palestra i wskutek tego osobiście z polskich muzyków najbardziej skrzywdzony przez „nieprzewidziane okoliczności" został właśnie Palester, któremu w pierwszym rzędzie należy zawdzięczać doskonałą organizację festiwalu i doprowadzenie go do końca pomimo tylu trudności, wynikłych w ostatniej chwili.

Festiwal był istotnie zorganizowany bardzo precyzyjnie i naprawdę należało żałować, iż z powodu panicznego nastroju panującego w Europie zawiodło tylu gości zagranicznych, zmuszając nas w ostatniej chwili do poważnych przesunięć programowych i przyczyniając się do tego, że frekwencja zagranicznych uczestników była znacznie mniejsza od przewidzianej. Szkoda tym większa, iż przygotowano specjalnie z myślą o gościach z zagranicy szereg imprez propagujących nasze wartości kulturalne. Punktami najbardziej udanymi tej propagandy były: wycieczka do Krakowa, którego bogactwa artystyczne, zwłaszcza Wawel, wywarły na przyjezdnych głębokie wrażenie, — zwiedzenie Wieliczki, oraz szereg imprez muzycznych: koncert dawnej muzyki polskiej w kościele Mariackim, koncert współczesnej muzyki polskiej w Warszawie, przedstawienie baletowe oraz widowisko regionalne. Nie wszystko się udało na 100% — dotkliwe było zwłaszcza to, iż wskutek złych warunków akustycznych kościoła Mariackiego nie tak

dobrze jak zwykle wypadł występ chóru ks. Gieburowskiego, będącego naszym głównym atutem w dziedzinie wykonawczej — ale całokształt imprez propagandowych należy ocenić jako udany. Jedynym potknięciem się w organizacji, niezależnym zresztą od komitetu festiwalowego, było nieporozumienie z pociągem do Krakowa. Podczas gdy zapowiadano podróż sławnym, reprezentacyjnym pociągem luksusowym, władze kolejowe puściły zwykły pociąg turystyczny, składający się z wagonów 3-ej klasy. Były wprawdzie leżące miejsca, ale urządzone bardzo po spartańsku. Po 6 osób w przedziale, z cieniutkimi siennikami bez poduszek i bielizny pościelowej na twardych ławkach. Jeżeli się weźmie pod uwagę cenę przejazdu, było to i tak bardzo dobrze, ale niepotrzebnie wprowadzono w błąd organizatorów a przez nich i przybyłych gości, wśród których było wiele osób, którym nie zależało na kosztach i które mogłyby sobie pozwolić na wygodniejszy sposób podróżowania, do którego są przyzwyczajeni. Jechali tym pociągem jedynie dlatego, że się spodziewali czegoś nadzwyczajnego i w rezultacie zmuszeni byli do spędzenia bezsennej nocy.

Dziedziną w której myśmy się najmniej spisali, była dziedzina wykonawcza, zwłaszcza jeśli chodzi o stronę wokalną. O tym będę miał okazję pomówić przy omawianiu poszczególnych kompozycyj.

Na ogół jednak cudzoziemcy wynieśli dobre wrażenie o naszych zdolnościach organizacyjnych i — dzięki licznym i bardzo udanym imprezom o charakterze towarzyskim — o naszej gościnności. Wyrazem tego było, iż tradycyjne podziękowanie organizatorom, jakim się z reguły kończy zebranie delegatów, wypadło tym razem goręcej i serdeczniej niż kiedykolwiek. W podziękowaniu tym wyrażono uznanie za zorganizowanie festiwalu właśnie w tak trudnych i niespokojnych czasach i przy tak niepomyślnych warunkach. Jest w tym częściowo odpowiedź dla tych, którzy uważali, iż nie pora była na zajmowanie się takimi sprawami w obecnej sytuacji politycznej. W artykule moim z poprzedniego numeru „Muzyki Polskiej" usiłowałem wykazać, iż wręcz przeciwnie, obecne czasy wymagają również wzmożenia sił kulturalnych. Trzeba pamiętać o tym, że wojna może wybuchnąć lada chwila, ale że również taki stan pogotowia może trwać bardzo długo, nawet latami. Nie wolno więc odkładać spraw codziennych, niebezpośrednio militarnych na potem, nie wolno identyfikować pogotowia z zastojem. A nawet bez poruszania tego argumentu trzeba stwierdzić, iż fakt, że pomimo pełnego pogotowia obronnego możemy spokojnie kontynuować nasze codzienne zajęcia i poświęcać się takim sprawom jak festiwal, był dla cudzoziemców jednym z naoczniejszych objawów naszego spokoju i opanowania w obliczu zawieruchy wówczas, gdy gdzie indziej panowała panika, która niejednego cudzoziemca wstrzymała przed przybyciem na festiwal. To też ci odważniejsi, którzy przybyli, będą mogli po powrocie opowiedzieć swoim rozpanikowanym rodakom, że przyjazd do

Polski w czasach obecnych nie jest wariactwem, że panuje tu spokój większy niż gdziekolwiek indziej.

Zjazd z zagranicy był zresztą, jak na takie warunki, dość liczny. Najwięcej przybyło gości z Anglii i Litwy — resztę stanowili muzycy z Belgii, Bułgarii, Holandii, Japonii, Jugosławii, Norwegii, Słowacji, Szwecji, Szwajcarii i Węgier.

*

Sprzeczność opinii o festiwalu wynikała do pewnego stopnia z tego, iż wciąż jeszcze niezupełnie rozumiano cele festiwalu, wciąż jeszcze uważano, że festiwale Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej mają służyć do wykonywania największych współczesnych arcydzieł muzycznych i przekonywania przy pomocy tych arcydzieł niedowiarków o wartości nowej twórczości muzycznej. Tymczasem celem festiwalu jest przede wszystkim umożliwienie wyjścia na szerszą arenę jeszcze niezupełnie znanym talentom, danie współczesnym muzykom okazji wzajemnego poznania się i pośrednio stwarzanie niejako żywego obrazu najaktualniejszej współczesności muzycznej.

Oczywiście danie w 5 koncertach takiego obrazu osiągnięć światowych chociażby z jednego roku nie jest rzeczą łatwą i metoda kwalifikacji utworów przez jury nie jest pod tym względem bez zarzutu. Pomijając już tę okoliczność, że każdy z członków jury dąży do przeprowadzenia kandydatów z własnego kraju — czego nie można im zresztą brać za złe, — na wybór wpływają również pewne ogólne wytyczne polityki Towarzystwa i to nie zawsze wpływają dodatnio, jeśli chodzi o poziom wybranych utworów. Wystarczy jeden przykład. Towarzystwu chodzi o wciągnięcie do swej działalności jaknajwiększej ilości krajów, stąd dażność do uwzględnienia twórczości tych krajów w programach festiwalów. Z drugiej strony nie ulega chyba wątpliwości, że ogólną kulturę muzyczną poszczególnych epok tworzą nie wszystkie narody równocześnie, ale tylko kilka z nich, przodujących w danej epoce. Jury więc, jeśli chce zastosować szerszą skalę narodową dla uwzględnienia dzieł narodów słabszych pod względem muzykalnym, musi ograniczać ilość kompozycyj nadesłanych przez sekcje „lepsze". I jakkolwiek utwory krajów o lepszej muzyce zachowują jednak w programach przewagę ilościową, nie unika się pewnej niesprawiedliwości w podziale proporcjonalnym. Z ośmiu utworów nadesłanych przez sekcję gorszą, wybiera się dajmy na to jedną najlepszą kompozycję. Ale nawet jeśli z 8 utworów sekcji lepszej wybierze się 4 kompozycje, pozostali 4 kompozytorzy tej sekcji są indywidualnie skrzywdzeni, gdyż w klasyfikacji całkowicie obiektywnej są lepsi od tego najlepszego kompozytora słabszej sekcji, któremu muszą ustąpić miejsca.

Podobne niewspółmierności zachodzą w stosunku do probierza nowoczesności kompozycji. Naogół w programach festiwalowych pożądane są utwo-

ry o charakterze najbardziej nowoczesnym. Wiadomo jednak jak różne są stopnie zaawansowania rozmaitych narodów pod tym względem. Toteż „najradykalniejszy" utwór jednej sekcji może być znacznie konserwatywniejszy od wszystkich utworów innej sekcji. Jedynie więc chęcią uwzględnienia największej ilości sekcyj można wytłomaczyć, iż jury wybrało szereg utworów o stylu zupełnie „przedwczorajszym".

Poza tym na pewne zwichnięcie równowagi programowej festiwalu warszawskiego wpłynęło skreślenie szeregu utworów wskutek nieprzybycia odpowiednich wykonawców. Największe spustoszenia pod tym względem wywołał fakt, że władze niemieckie nie udzieliły muzykom czeskim prawa wyjazdu. Nastąpiło to zbyt późno, by można było tych wykonawców zastąpić, zwłaszcza że chodziło przeważnie o utwory bardzo trudne. Spowodowało to przede wszystkim skreślenie z programu utworów czeskich Jiraka, Zavadila i Polivki, ale nie tylko czeskich. Wskutek nieprzybycia kwartetu Ondricka musiano zrezygnować z wykonania kwartetów Weberna i Jerzego Fitelberga. Nieobecność puzonistów czeskich spowodowała skreślenie z programu suity na 4 puzony jugosłowianina Ristića. Wreszcie lęk przed przyjazdem do Polski, jaki opanował duńskiego saksofonistę Sigurda Raschera, kazał nam zrezygnować z usłyszenia „Koncertu na saksofon" Palestra. Ogółem więc odpadło 7 utworów, w tym w większości utwory reprezentujące najradykalniejsze kierunki: 12-tonowy kwartet Weberna, ćwierćtonowa suita Ristića, oraz dzieła Zavadila i Polivki. W rezultacie w programie pozostało bardzo nie wiele dzieł reprezentujących określone kierunki i szkoły współczesne — musieliśmy jeszcze raz zrezygnować z usłyszenia muzyki ćwierćtonowej na gruncie warszawskim — otrzymaliśmy poprostu dzieła poszczególnych kompozytorów o bardzo rozmaitym stopniu nowoczesności i bardzo nierównym poziomie. Zorientować się w takim materiale znacznie trudniej, brak tu uchwytnych kryteriów, małe zastosowanie może mieć formalno-rzeczowa analiza, w opiniach krytycy musieli się kierować własnymi upodobaniami, w każdym poszczególnym wypadku stojąc przed innymi problemami i to jest moim zdaniem głównym powodem rozbieżności zdań o kompozycjach wykonanych na festiwalu.

Z drugiej strony fakt, że do głosu w programach festiwalu doszły nie tyle szkoły i kierunki nowoczesne, ile poprostu kompozytorzy współcześni — wpłynął na to, że w całości festiwal miał oblicze stosunkowo mało radykalne. Fakt ten uważał bym za dość wierne odbicie obecnej współczesności muzycznej. Nie ulega wątpliwości, iż minął już w europejskiej muzyce okres „Sturm und Drang", znajdujący ujście w bardzo krańcowych objawach burzycielskich. Eksperymentatorstwo kontynuują jedynie wierni wyznawcy szkół (ćwierćtonowej, dwunastotonowej i t. d.), natomiast wśród kompozytorów „niezależnych" zaczynają się przejawiać tendencje konstruktywne i selektywne, co prowadzi do pewnego umiarkowania środków i na-

daje ich twórczości oblicze bardziej konserwatywne. Ale konserwatyzm ten należy oceniać *cum grano salis*. Należy wyraźnie odróżnić konserwatyzm będący wyrazem najnowszych tendencyj muzyki współczesnej od konserwatyzmu utworów poprostu skomponowanych w stylu „przedwojennym" i nie mających nic wspólnego z duchem muzyki najnowszej. Podobnie anachronistyczne utwory znalazły się jednak w programie, jak sądzę głównie ze względów „narodowościowych", o których mówiłem wyżej. Tu bym zaliczył przede wszystkim całkowicie neoromantyczną w stylu i fakturze „Sonatinę na skrzypce i fortepian" E. Suchonia, jedynego przedstawiciela dawnej sekcji czechosłowackiej, który — jako Słowak — mógł przybyć na festiwal. Wobec tego, iż utwory czeskie, związane przeważnie ze szkołą Haby, miały na festiwalu reprezentować elementy najradykalniejsze — niespodzianka z konserwatyzmem Suchonia była szczególnie wielka. Również „Ostinato" na orkiestrę najwybitniejszego obecnego kompozytora szwedzkiego L. E. Larssona, mimo iż był on uczniem Albana Berga, nie wydało by się rewolucyjnym nawet 40 lat temu. Jeszcze większym nieporozumieniem było umieszczenie w programie festiwalu pieśni „Coplas Sefardies" kompozytora egipskiego Alberto Hemsi. Są to poprostu średniowieczne melodie żydów hiszpańskich, zawierające wiele elementów kastylskich i andaluzyjskich i zaopatrzone przez autora (wg. informacji w programie) „w akompaniament pianistyczny uzgodniony we wszystkich szczegółach z oryginalną techniką tych archaicznych pieśni". A więc już jako takie pieśni te nie miały by racji bytu na festiwalu muzyki współczesnej. Ponadto mam wątpliwości czy ten akompaniament jest istotnie „uzgodniony we wszystkich szczegółach" z archaiczną muzyką. Robi raczej wrażenie bardzo szablonowo-tradycyjnego europejskiego opracowania nierzadko zalatującego fakturą Albeniza.

Te trzy utwory były na festiwalu rażącym nieporozumieniem. Nie zupełnie również do stylu oczekiwanego na takim festiwalu pozowały dwa utwory belgijskie „Légende épique" Marcel Poota oraz pieśni „Le Savetier et le Financier" Gaston Brenta. Poot jest niewątpliwie dużym talentem, odznaczającym się jednak małą wybrednością i brakiem obaw przed łatwymi chwytami. Stąd też jego „Légende épique" na fortepian i orkiestrę jest dziełem efektownym, wdzięcznym dla pianistów (doskonałym wykonawcą był I. Blochmann), ale właściwie utworem lżejszego autoramentu. A że przy tym repertuar środków formalnych jest tu całkowicie ograny i szablonowy—problematyczne również wydaje się umieszczenie tego utworu w programie festiwalu. Inna rzecz, że wśród szerokiej publiczności i konserwatystów utwór zdobył powodzenie i okazało się, że i na koncertach muzyki współczesnej mogą się zdarzyć utwory, „których się tak miło słucha". Pieśń Brenta robiła wrażenie utworu wybredniejszego, ale w środkach nie wiele nowocześniejszego. Muszę jednak przyznać się, że o tym

utworze trudno mi powiedzieć coś konkretnego, gdyż wykonawca partii wokalnej — belgijski baryton Andrien nie przyjechał i zastąpił go w ostatniej chwili Ryszard Marot. Robił on co mógł, ale nie dało to dobrych rezultatów i wybitnie nawet zdeprymowało akompaniującego kapelmistrza A. Souris, który inne utwory belgijskie prowadził bardzo dobrze. Może w innym wykonaniu pieśń Brenta zrobiła by „konkretniejsze" wrażenie.

*

Po odrzuceniu więc tych utworów, które z problematyką muzyki współczesnej nie miały nic wspólnego, pozostałe kompozycje możemy podzielić na trzy grupy: utwory radykalne, utwory o radykalnych „wytycznych" a konserwatywnym efekcie dźwiękowym oraz utwory „nowocześnie konserwatywne" t. zn. umiarkowane w użyciu eksperymentatorskich środków, usiłujące się wznieść p o n a d poszukiwania i eksperymenty.

Właściwie tylko jeden utwór reprezentował radykalizm doktrynalny: — „Koncert skrzypcowy" Władimira *Vogla*, rosyjskiego niemca, przebywającego w Paryżu na emigracji. Kompozycja ta, a właściwie jej dwie ostatnie części, wykonane przez doskonałą skrzypaczkę Suzanne Suter-Sapin — której „Koncert" jest poświęcony — wywołały naogół nieprzychylną reakcję publiczności i ujemne opinie większości krytyków. Obie wykonane części „Koncertu" utrzymane są w technice 12-tonowej, przy czym autor wykazuje niezwykłą pomysłowość w rozwijaniu i opracowywaniu podstawowego tematu. Nadając zasadniczemu szeregowi 12-tonowemu coraz to nowe ramy rytmiczne, powierzając go coraz to innej grupie instrumentów (efektownym pomysłem jest wykonanie w pewnym momencie tematu zasadniczego — z natury rzeczy jedynie jego „szkieletu rytmicznego" — przez samą perkusję), łącząc ze sobą kontrapunktycznie rozmaite warianty, dochodzi autor do punktu kulminacyjnego utworu: podwójnej fugi opartej na wzorze uwertury do... „Fletu zaczarowanego" Mozarta, przy czym nawet rysunek 12-tonowego tematu fugi przypomina temat mozartowski. Skrzypce solowe są stale przeciwstawiane orkiestrze jako głos równorzędny, co usprawiedliwia nazwę „Koncert", jakkolwiek powierzchownie, w słuchaniu utwór bynajmniej wrażenia koncertu nie wywiera.

Tyle co do analizy formalnej. Jeśli chodzi natomiast o stronę wrażeniową, o bezpośrednie doznania słuchacza, muszę się przeciwstawić większości. Mnie „Koncert" Vogla podobał się właśnie w słuchaniu, właśnie jako dzieło muzyki, niezależnie od przynależności do tej czy innej doktryny nowoczesnej. Mówię tu o osobistych wrażeniach dlatego, że jestem zdaje się w tej opinii odosobniony. Zbyt wiele razy w artykułach swoich występowałem jako przeciwnik „dwunastotonowców", by można mnie było posadzić o uleganie w tych wrażeniach sugestii autorytetu haseł doktrynalnych. Dla mnie koncert Vogla jest mimo wszystko kompozycją, w której techni-

ka dwunastotonowa jest jedynie środkiem a nie celem, utworem w którym intuicja twórcza jednak dominuje nad kalkulacją mózgową, dziełem, które pomimo swej suchości i twardości brzmieniowej mnie osobiście „wzięło". Nie narzucam nikomu swego zdania, wydaje mi się jednak, że sąd tych wszystkich, którzy po jednorazowym wysłuchaniu „Koncertu" odsądzili go odrazu od czci i wiary, był sądem zbyt pośpiesznie wydanym. Przy czym nie wydaje mi się by niedostępność „Koncertu" dla publiczności miała polegać na szorstkościach brzmieniowych. Pod względem ostrości „dysonansów" i „atonalności" ogólnego brzmienia jest utwór Vogla znacznie łagodniejszy niż np. „Koncert skrzypcowy" Berga. O niestrawności muzyki Vogla dla szerszej publiczności decydował raczej pewien ascetyzm dźwiękowy, wynikający ze ścisłego trzymania się polifonicznej konstrukcji, z niepozwalania sobie na wykraczanie poza ramki wyznaczone przez założenia formalne. Orkiestrę prowadził w zastępstwie dyrygenta włoskiego Sanzogna, który nie przyjechał, Tadeusz Wilczak, udatnie wywiązując się ze swego trudnego zadania.

Na technice 12-tonowej oparte są również „5 utworów na orkiestrę" Christiana *Darntona* (Anglia), jednakże wrażenie wywierają całkowicie odmienne. Jest przesądem bardzo zresztą rozpowszechnionym, że ta technika wiąże się obowiązkowo z jakimś wąskim zakresem stylistycznym, np. z polifoniczną budową. A jednak tego, co wydaje się nam w dziełach 12-tonowych szczególnie charakterystyczne, to zn. zaakcentowania przede wszystkim momentu formalno-konstrukcyjnego, w „Utworach" Darntona wcale nie odczuwamy. Są to bardzo krótkie „kawałki", których założeniem wg. autora jest uzyskanie maksymalnej zwartości oraz przedstawienie poszczególnych idei muzycznych bez kuszenia się „o wyzyskanie jakiejkolwiek dalszej rozbudowy i rozwoju". Stąd wrażenie zupełnej luźności formalnej i fragmentaryczności. Miejsce elementów konstrukcyjnych i polifonicznych zajmują efekty dynamiczne i kolorystyczne. Nawet pomimo swej krótkości każdy pojedyńczy utwór robi wrażenie poszatkowanego na kawałeczki, zbioru fragmentów opartych na samych zaskakiwaniach, nierozwijanych aluzjach. Wartość poszczególnych utworów dosyć nierówna. Osobiście za najsłabszy utwór uważam 3-ci (Andante pastorale) za najlepszy 1-szy, zwłaszcza śliczne zakończenie. Szkoda że w kolorystyce niektóre typowe chwyty (zwłaszcza perkusyjne) zbyt często się powtarzają, co zdaje się świadczyć, iż Darnton pomimo dużego talentu, który mu pozwolił przebrnąć przez zdradliwą formę, zaczyna wpadać w manierę, dającą się wyczuć nawet na przestrzeni tak krótkich utworów. Dyrygował doskonały kapelmistrz angielski Stanley Chapple.

Jeśli chodzi o „szorstkość" i „bezkompromisowość" brzmienia zarówno w dziedzinie harmonicznej jak kolorystycznej, za utwór najbardziej reprezentacyjnie nowoczesny uznał bym „5 etiud na fortepian i orkiestrę"

młodego kompozytora holenderskiego Roberta *de Roosa.* Forma tych krótkch utworów jest bardzo oryginalnie pomyślana: elementem łączącym wszystkie pięć etiud jest stały udział fortepianu. Natomiast orkiestra występuje tylko grupami. W pierwszej etiudzie fortepianowi towarzyszy jedynie blacha, w drugiej etiudzie — wyłącznie smyczki, w trzeciej — cztery instrumenty dęte drewniane, w czwartej obok fortepianu gra tylko perkusja. Etiuda ostatnia przedstawia mniej więcej odwrócenie tej kolejności. Fortepianowi towarzyszą po kolei: smyczki, drzewo, perkusja i na końcu znowu blacha. Równocześnie te grupy orkiestrowe nie grają ani razu. Tę pewną symetryczność formy, opartą na momentach kolorystycznych, podkreśla jeszcze budowa centralnej (3-ej) etiudy, której druga połowa jest lustrzanym odbiciem pierwszej połowy.

Utwór został skomponowany przed 7-miu laty i, według własnych słów kompozytora, niezupełnie odzwierciedla jego obecne nastawienie estetyczne. To też pewne bardzo modernistyczne chwyty „Etiud" policzył bym raczej na karb młodzieńczej chęci epatowania powierzchowną nowoczesnością oraz panującej jeszcze w owych czasach mody na „szorstkie" brzmienia. Do chwytów tych zaliczył bym w pierwszym rzędzie „brudne", przeładowane harmonie pierwszej etiudy, gdzie w każdym akordzie jest tak dużo dysonujących nut, iż tracą one rację bytu. Nic nowego akordowi nie dodają, mącą jego znaczenie harmoniczne i kolorystyczne, tworząc w rezultacie zespół brzmieniowy o składzie zupełnie przypadkowym. Równie dobrze można byłoby to samo wrażenie osiągnąć przy pomocy innych nut. Za momenty „epatujące" uważam również ostre współbrzmienia puzonów w tej samej etiudzie. Natomiast 2 etiuda ma bardzo ładne efekty kolorystyczne np. smyczki na tle opadających gam fortepianu, a zupełnie piękne pomysły brzmieniowe ma etiuda „perkusyjna", której oryginalność polega jeszcze na tym, że jest to—wbrew zwykłym asocjacjom wiążącym się z perkusją—Adagio o bardzo romantycznym klimacie. Partia fortepianowa ma w tej części bardzo dużo prawdziwej, doskonałej muzyki. W ogóle pod powierzchownie „agresywną" szatą nowoczesną ukrywają „Etiudy" de Roosa muzykę świadczącą o oryginalnym i rzetelnym talencie kompozytora, najpiękniejsze pod tym względem momenty zawiera etiuda druga. Partię fortepianową ze zdumiewającą brawurą i biegłością wykonała wspaniała pianistka Marcelle Meyer. Orkiestrą dyrygował sam kompozytor.

Bardzo niebanalną i przepojoną ekstatycznym skupieniem kompozycją były „Tre laudi" Luigi *Dallapiccola* (Italia) do średniowiecznych tekstów religijnych z XIII-go wieku. Nie była to muzyka ani przymilna ani „pieszcząca ucho". Jej szorstka i ascetyczna szata brzmieniowa dobrze odpowiadała prymitywnemu i surowemu nastrojowi średniowiecznej pobożności, była szczególnie uzasadniona w trzecim „pokutniczym" hymnie, w którym na pierwszy plan wysuwało się słowo „penitenzia". Niestety utwór ten wywarł wra-

żenie znacznie słabsze niż na to zasługiwał, a to — dzięki wykonaniu. Italia częściowo zbojkotowała festiwal w ostatniej chwili. Nie wycofała wprawdzie z programu dzieła Dallapiccoli i pozwoliła na przyjazd wspaniałej śpiewaczki Ginevry Vivante, o której piszę niżej, ale zatrzymała innych uczestników festiwalu, m. innymi świetnego dyrygenta Nino Sanzogno, który miał dyrygować „Tre Laudi". Musiał więc go zastąpić w ostatniej chwili Czesław Lewicki, któremu niebardzo udało się dostatecznie opanować utwór i podać go we właściwym wykonaniu. Partia wokalna hymnów jest specjalnością wspomnianej już Ginevry Vivante, ale na festiwalu warszawskim, mimo obecności Vivante w Warszawie, powierzono tę partię — na specjalne życzenie kompozytora — Walerii Jędrzejewskiej. Otóż część wokalna utworu Dallapiccola niezbyt dobrze odpowiadała warunkom głosowym Jędrzejewskiej, a poza tym mam wrażenie, że śpiewaczka—podobnie jak dyrygent—niezbyt dokładnie jeszcze opanowała stronę muzyczną utworu. W rezultacie wykonanie tej kompozycji należy uznać raczej za chybione, a to przyczyniło się również do ujemnej oceny samej kompozycji przez większość krytyków i słuchaczy.

Natomiast bynajmniej nie było winą wykonawczyni, Janiny Hupertowej, że „nijakie" wrażenie wywarły pieśni kompozytora argentyńskiego Honorio *Siccardi*. Hupertowa miała pecha do otrzymania bardzo słabych utworów: wspomnianego już Hemsiego i Siccardiego. Wprawdzie ta ostatnia kompozycja w fakturze była znacznie nowocześniejsza i ciekawsza od „Coplas Sefardies" Hemsiego, nie świadczyła jednak o talencie kompozytora i nie wywarła na słuchaczach głębszego wrażenia.

Przechodzę teraz do utworów, które pozornie nie robiły wcale wrażenia nowoczesnych. Jeżeli je jednak do tej kategorii zaliczam, to dlatego, iż nowoczesne w nich były nie realizacja muzyczna, ale zasadnicze założenia estetyczne. Należą tu przede wszystkim „3 poèmes lyriques" kompozytora jugosłowiańskiego Demetrija Ż e b r e. Twórczość tego najmłodszego uczestnika festiwalu mogliśmy poznać już przed paru laty, na koncercie poświęconym współczesnej muzyce jugosłowiańskiej. Wykonano wówczas jego „Kwartet", który świadczył o bardzo radykalnym nastawieniu kompozytora. Obecnie spotkała nas niespodzianka. Żebre, uczeń Haby, oparł swoje „Poematy liryczne" na najnowszym wynalazku mistrza, tzw. stylu „atematycznym", polegającym na zasadzie niepowtarzania żadnego motywu w ciągu utworu. A że przy tym harmonia jest wolna od wszelkich związków tonalnych, rytm zaś i tempo wszystkich 3 utworów są utrzymane w tym samym liryczno-deklamacyjnym, spokojnym charakterze — łatwo domyślić się jaką aforemnością i monotonią grożą takie założenia. Że z tego jednak coś wyszło — świadczy to tylko o dużej inwencji melodycznej kompozytora, która mu pozwoliła przebrnąć nawet przez tak bezsensowną technikę. Wynik ogólny nie był jednak najszczęśliwszy i — co dziwniejsza przy tej technice będącej „ostatnim słowem" modernizmu — bardzo nienowo-

czesny, bez porównania bardziej staroświecki niż w „Kwartecie" tego samego kompozytora. Brzmiało to poprostu jako recytatyw skrzypcowy w typie wagnerowskiej „unendliche Melodie" przy łagodnie impresjonistycznym akompaniamencie fortepianu. Doskonałymi wykonawcami utworów byli Stanisław Jarzębski i Jerzy Lefeld.

Podczas gdy tu mieliśmy do czynienia z „konserwatyzmem mimowoli", konserwatyzm „Rengaines" na 5 instrumentów André Souris (Belgia) był świadomy i celowy. Utwór ten wywołał najbardziej sprzeczne opinie i reakcje. „Rengaines" czyli „oklepanki" stanowiły szereg króciutkich utworów jak Galop, Polka, Walc, Marsz, Kadencja itd. będące niezwykle zwartymi i ostrymi w charakterze „ekstraktami" szablonów, właściwych tym formom. Publiczność zrozumiała te utwory jako bardzo dowcipne parodie, reagowała na to wesołością i śmiechem, zmuszając kompozytora, który sam dyrygował, do bisów i traktując całą sprawę jako zabawną rozrywkę. Podobnie krytyka częściowo oceniła humor i dowcip „oklepanek", częściowo wystąpiła ze świętym oburzeniem na trywialność tej muzyki.

Otóż sam Souris bynajmniej nie zgadza się z taką interpretacją swego utworu. Jest on z przekonań surrealista i usiłuje oprzeć swoją twórczość częściowo na założeniach surrealistycznych, częściowo na tak zwanej „esthétique du trivial" zapoczątkowanej przez Strawińskiego, u którego to się wiązało z tendencjami prymitywistycznymi, a więc w swoich dążeniach do wydobycia w sztuce bezpośrednio danych zbliżającymi się do metod i celów surrealistycznych. Souris twierdzi, że dla niego np. Polka w całej swej trywialności jest takim samym przedmiotem jak np. fajka dla malarzy kubistycznych, gdzie w gruncie rzeczy nie chodzi ani o polkę ani o fajkę, lecz o przetransportowanie tych pospolitych przedmiotów na plan czystej poezji, wywołanie przez ten kontrast wrażenia niemal tragicznego i „panicznego". Dzięki temu związaniu owej wesołej muzyczki z najbardziej nowoczesnym prądem artystycznym zaliczam „Rengaines" do kategorii utworów radykalnych. Sądzę jednak, że w dziedzinie muzyki założenia surrealistyczne nie dadzą się zastosować i przez samo usłyszenie tych utworów nikt się nie domyśli o co chodzi, nie odczuje żadnej „paniki", a poprostu się ubawi ich niewątpliwie doskonałym dowcipem. Dla możliwości stworzenia surrealistycznej kompozycji muzycznej, działającej jako taka, konieczne jest związanie tej muzyki z odpowiednim tekstem. Toteż znacznie bardziej od mętnych wywodów kompozytora pomogła mi do wyjaśnienia informacja, która nie wiadomo dlaczego nie była podana w objaśnieniach do programu, a mianowicie: że „Rengaines" były skomponowane jako ilustracje muzyczne do słuchowiska radiowego opartego na sławnej noweli Gogola „Nos". Dopiero ta wiadomość potrafiła wskazać mi na istotny sens „oklepanek" i przekonać, że muzyka ta w połączeniu z treścią słuchowiska mogła istotnie wyrażać pewien

tragizm: komiczny tragizm pospolitości i graniczącej z niesamowitością trywialności, jakim przepojone jest arcydzieło Gogola.

*

Pozostaje teraz do omówienia trzecia kategoria utworów festiwalowych, którą określimy jako „nowocześnie konserwatywną". W kategorii tej znalazły się zresztą najwartościowsze i najpiękniejsze utwory festiwalu, do których obok dzieł polskich (omawiam je niżej) zaliczył bym „Kantatę kameralną" Konrada Becka (Szwajcaria) i „II kwartet" Henka Badingsa (Holandia).

„Kantata" Becka do bardzo pięknych słów Luizy Labé (1550) jest muzyką niezwykle ekspresywną, wspaniale wiążącą się z poetyckim tekstem, oszczędną w środkach, surową i dyskretną w ekspresji a przy tym pełną dramatycznego wyrazu. Śpiew w poszczególnych sonetach przechodzi od archaizującego deklamacyjnego stylu, poprzez miękką liryczną melodykę do pełnego dramatycznych akcentów punktu kulminacyjnego w szóstym sonecie, aby powrócić znowu do pierwszego nastroju. W fakturze utworu odczuwa się w pełni postawę artysty znajdującego się ponad eksperymentami, nie szukającego zewnętrznego modernizmu, nie obawiającego się zwykłych i nawet zbanalizowanych środków, umiejącego się wypowiedzieć z dużą prostotą a jednak w sposób bardzo osobisty. Do wielkiego sukcesu „Kantaty" przyczyniła się w dużym stopniu wspaniała wykonawczyni partii wokalnej, niezrównana śpiewaczka włoska Ginevra Vivante, u której zdumiewająca technika wokalna idzie w parze z subtelną muzykalnością i wielkim talentem interpretacyjnym. Akompaniament orkiestrowy doskonale prowadził Grzegorz Fitelberg w zastępstwie dyrygenta szwajcarskiego Sachera, który nie mógł przyjechać.

Wielką i bardzo przyjemną niespodziankę sprawiła na festiwalu muzyka holenderska, którą jak się okazuje zamało znaliśmy i ceniliśmy. Obok wspomnianego już utworu de Roosa dowiódł tego II kwartet smyczkowy Badingsa, wykonany na samym końcu krakowskiego koncertu kameralnego. Był to prawdziwy, można nawet powiedzieć radosny wypoczynek po długim i męczącym programie tego wieczoru. Badings nie szuka nowych dróg i środków, ale umie dokonać rzeczy znacznie trudniejszej — być nowym w stosunkowo starych środkach wypowiedzi. Wszystkie tematy jego kwartetu, mimo iż są naogół tonalne, odznaczają się niezwykłą świeżością i oryginalnością, są przy tym nadzwyczaj jędrne i zwarte. Nie ma tu żadnej zbędnej nuty, wszystko jest potrzebne, celowe, logiczne i bardzo pomysłowe. I nareszcie prawdziwy rondowy temat finału, rzecz niezmiernie rzadka, niemal niespotykana w czasach poklasycznych. Czarujący ten temat daje to samo poczucie radości i odprężenia, jakie przynoszą finały kwartetów Haydna i Mozarta. Świetnie wykonał ten niełatwy utwór doskonały angielski kwartet Strattona.

Obok tych dwóch utworów godnie reprezentowała muzykę holenderską „Fuga na fortepian" Pieta Kettinga wykonana przez autora. Dzieło to nie tylko świadczy o mistrzostwie polifonicznym kompozytora, lecz dowodzi również jego wielkiego talentu muzycznego. Mamy do czynienia nie tylko z techniką, lecz również i przede wszystkim z muzyką o żywiołowej choć dyskretnej ekspresji, o kapryśnym lecz treściwym temacie, bardzo celowo przeprowadzonej gradacji napięcia i dużych zaletach wirtuozowskich.

Do utworów prawdziwie wartościowych zaliczył bym jeszcze dwa dzieła, mające pomimo zasadniczo odmiennych założeń, pewne cechy wspólne. Są to „Preludium i Inwencja" Rumuna — M. Mihalovici i „Passacaglia i Chorał" najwybitniejszego kompozytora jugosłowiańskiego Slavko Osterca. Tą wspólną cechą obu utworów jest pewna rozmyślnie prymitywna żywiołowość materii muzycznej przebijająca się poprzez surową i ascetyczną szatę dźwiękową. W utworze Mihalovici, z rozmachem dyrygowanym przez Mierzejewskiego, zwłaszcza zwarte i jędrne jest Preludium; Inwencja grzeszy rozwlekłością i prowadzi niekiedy do nieuzasadnionej frazeologii. U Osterca pod dosyć szorstką i prymitywną szatą dźwiękową czuje się prawdziwe natchnienie zwłaszcza w Chorale. Dyrygował tym utworem na pamięć K. Hardulak, solidną i przemyślaną interpretacją chlubnie reprezentując naszą młodą generację dyrygencką.

Do momentów dodatnich, jakkolwiek budzących bardziej sprzeczne opinie, zaliczył bym również utwory francuskie wykonane na festiwalu: „Mszę g-dur" Poulenc'a i „Symfonię" d-dur J. Rivier'a. Były to jedyne utwory festiwalu mające oznaczoną w tytule tonację — widomy znak nawrotu do konserwatyzmu, bardzo wyraźnego w najnowszej muzyce francuskiej. „Msza" Poulenca — najsławniejszego bodaj nazwiska z całego festiwalu — obok wielkich zachwytów, budziła szereg zastrzeżeń graniczących nawet z oburzeniem, albowiem obok licznych zalet często muzycznych, była na nasze wyczucie zbyt urocza, przymilna lub wręcz frywolna jak na mszę. Tak świeckie traktowanie muzyczne mszy ma jednak swoje wzory w głębokim średniowieczu — dokładniejszej analizie tej sprawy poświęcony będzie rozbiór dzieła Poulenca pióra dr Chomińskiego, który umieścimy w następnym numerze „Muzyki Polskiej". Narazie więc dodajmy, że Chór Polskiego Radia pod dyrekcją St. Nawrota wywiązał się ze swego zadania znakomicie, zdobywając żywiołowe oklaski publiczności.

W wolnej od jakichkolwiek założeń doktrynalnych, pełnej wigoru, nie denerwującej ludzi nieprzyzwyczajonych do nowoczesnych środków, łatwo wpadającej w ucho „Symfonii" Rivier'a najbardziej uderza zupełny brak cech uznanych naogół za specyficznie francuskie i wiążących się z właściwościami muzyki Debussyego i Ravela. Przeciwnie dość bezpośrednia ekspresja, zamiłowanie do efektownych tyrad muzycznych, operowanie masywnymi brzmieniami orkiestrowymi wskazuje raczej na

filiacje z muzyką Ryszarda Straussa. Przy pewnej łatwości, a nawet taniości inwencji nie wpada jednak Rivier w efekciarstwo takiego typu, jaki cechuje np. „Legendę" Poota. Jest to muzyka nie tylko usiłująca trafić do słuchacza przez ucho i uczucie z pominięciem intelektu, ale jednocześnie wypowiadająca szczerze wewnętrzną treść kompozytora, treść coprawda nie zbyt głęboką. Z powodu „półmobilizacyjnych" nastrojów we Francji Rivier nie mógł przyjechać, by zadyrygować swoim utworem. Dosłownie w ostatniej chwili musiał go zastąpić Tadeusz Wilczak, który nie tylko zdołał opanować w ciągu jednej nocy długi utwór, lecz znalazł w nim ponadto większe pole do czysto dyrygenckiego popisu niż w bardzo trudnym i ascetycznym brzmieniowo koncercie Vogla.

Pozostałe utwory stanowiły klasę więcej niż średnią. Przyjemnie się słuchało uroczego „Koncertu na trąbkę i smyczki" Kn. Riisagera (Dania), coś jakgdyby nieco unowocześnionego Vivaldiego na wesoło, ale był to w gruncie rzeczy utwór puściutki i nieszkodliwy, chociaż bardzo dobrze zrobiony. Dobrym wykonawcą partii solowej był Arwid Degn (Norwegia). Również nieszkodliwe wrażenie wywarł kwartet kompozytora japońskiego Kobune. Współcześni autorzy japońscy odeszli od prawdziwej tradycji japońskiej, z muzyki europejskiej zaś przyswoili sobie narazie tylko szablon. Kwartet Kobune stanowi pewne odchylenie od tej zasady, gdyż jest próbą wyrażenia w formie par excellence europejskiej, jaką jest kwartet smyczkowy, muzyki japońskiej opartej częściowo na starym stylu Gayaku, częściowo na współczesnym folklorze. Jednakże, jak można było przewidzieć, japońszczyzna wyrażała się, i to w sposób bardzo dyskretny, raczej w kolorystyce i melodyce (skłaniającej się do pentatoniki i dosyć monotonnie obracającej się dookoła jednego punktu). Harmonika jednak — jako w zasadzie nieznana w muzyce japońskiej — oparta była w „Kwartecie" Kobune na tradycyjnych wzorach europejskich, co nadawało również tonacjom europejski charakter. Wykonał utwór Kwartet Polskiego Radia. Zupełnie blade wrażenie pozostawiły kompozycje angielskie odznaczające się przesadnie dyskretną inwencją melodyczną, prowadzącą do „bezpłciowości" muzycznej, oraz brakiem zwartości formalnej. Najlepszym z anglików był Darnton, o którym już mówiłem. „II kwartetowi" kompozytorki Elisabeth Lutyens zarzuciłbym brak indywidualnego oblicza, pewną minoderię stylistyczną i monotonię inwencji zarówno tematycznej jak kolorystycznej. Wielką pomysłowość kolorystyczną posiada natomiast Alan Rawsthorne w swoich „Etiudach symfonicznych na orkiestrę" doskonale prowadzonych przez Stanley Chapple'a. Brak mu zato poczucia formy, co prowadzi do fragmentaryczności i rozwlekłości a w połączeniu z nieokreślonością i „miękością" inwencji wywiera w całości wrażenie raczej nużące.

Nieciekawie również wypadły kompozycje hiszpańskie, ściślej katalońskie. W „symfonii" Vallsa mogły być dla nas przyjemne pewne partie

liryczne o klimacie zbliżonym do klimatu Szymanowskiego. Natomiast „Kwartet" Homsa był dziełem zupełnie słabym, rozwlekłym i nudnym.

*

Pozostały mi jeszcze do omówienia kompozycje polskie. „Uwerturę" Szałowskiego, która stanowiła zamknięcie programu, zbyt dobrze znamy, aby należało ją szczegółowo opisywać. Miała ona duże powodzenie i była przez Fitelberga bisowana. „20 wariacyj w formie symfonii" Woytowicza oparte są na bardzo ciekawym schemacie formalnym. Zasadniczy materiał muzyczny utworu zawarty jest w czterotaktowym „motto", z którego są czerpane wszystkie elementy tematyczne i figuracyjne kompozycji. „Motto" to nie spełnia jednak roli tematu, gdyż prawie nie występuje w całości a w toku utworu użytkowane są przeważnie poszczególne jego odcinki nawet paronutowe fragmenty. Dlatego też przy słuchaniu forma wariacyj jest trudno uchwytna, temat w pełniejszej postaci występuje dopiero później, a sprawę komplikuje jeszcze wtłoczenie tych wariacyj w schemat formy symfonicznej w ten sposób, iż wariacje od 1-szej do 7-mej tworzą allegro sonatowe, wariacje od 8-ej do 13-ej tworzą drugą część utrzymaną w formie tematu z wariacjami (mamy więc w ten sposób w wariacjach niejako wariacje drugiego rzędu), wreszcie wariacje od 14 do 20 tworzą końcowe Rondo. Woytowicz wywiązał się z tego bardzo trudnego zadania formalnego z właściwym sobie mistrzostwem w tworzeniu monumentalnych i precyzyjnych konstrukcyj, uzyskując przy tym w szeregu poszczególnych rozwiązań piękne osiągnięcia muzyczne. Jest to dalszy krok na drodze zaznaczonej etapami jak „Poemat żałobny" i „Concertino" — zresztą szereg momentów „Wariacyj" przypomina stylem i charakterem oba poprzednio wymienione utwory. Jako pewien zarzut podkreślił bym zbytnią moim zdaniem kokieterię dźwiękową, wyrażającą się naprzykład w przesadnym stosowaniu efektów perkusyjnych, wibrafonu, ksylofonów, dzwonów i t. d., co znajduje się w sprzeczności z powagą i solidnością zasadniczego stylu utworu.

Również bardzo pięknym osiągnięciem współczesnej twórczości polskiej była „Cantata ecclesiastica" Kondrackiego, składająca się z trzech części: Pater Noster, Ave Maria i Gloria. Niektóre głosy krytyki, zarzucające kompozytorowi, iż takie zestawienie modlitw nie występuje w żadnym nabożeństwie, oparte są na nieporozumieniu. Połączenie to tworzy klasyczne, znane każdemu bywalcowi Assyżu „Officium Franciscanum". „Cantata" jest niewątpliwie najlepszym z dotychczasowych dzieł Kondrackiego, tchnie nastrojem prawdziwej religijności, jest skupiona i znacząca w swej treści muzycznej, wykazując nierzadko momenty prawdziwie natchnione. Nowe dzieło Kondrackiego świadczy dobitnie o tym, że wszelkie obawy o wyczerpaniu się i zatrzymaniu się jego talentu były całkowicie nieuzasadnione.

„Cantatę" wykonał Chór Związku Wielkopolskich Towarzystw Śpiewaczych pod batutą Raczkowskiego na koncercie pozafestiwalowym, poświęconym specjalnie polskiej muzyce oratoryjnej. Na tym samym koncercie wykonano „Stabat Mater" Szymanowskiego i „Kantatę romantyczną" Wiechowicza. Wykonanie młodzieńczego utworu Wiechowicza na festiwalu muzyki współczesnej uważam za pomysł raczej chybiony. Jest to utwór w swoim zakresie dobry i wobec braku repertuaru oratoryjnego potrzebny, ale swym obiegowo romantycznym stylem nie dający pojęcia o indywidualności Wiechowicza. My, znający inne dzieła Wiechowicza, wiemy, że „Kantata romantyczna" nie jest dla jego stylu miarodajna, ale cudzoziemcy, nastawieni zwłaszcza na muzykę nowoczesną, zostali całkowicie przez ten utwór zdezorientowani. W ten sposób Wiechowiczowi zamiast przysługi wyrządzono krzywdę, pokazując w fałszywym świetle twórczość laureata tegorocznej nagrody muzycznej.

Co do wykonia „Stabat Mater" miał bym pewne zastrzeżenia. Uważam przede wszystkim, że chór był zaliczny dla tego niemal kameralnego w swej dyskrecji arcydzieła a i soliści niezbyt się spisali. Nie zapominajmy, że „Stabat Mater" jest utworem, którego już nie potrzebujemy „odkrywać" zagranicy — jest on tam zbyt dobrze znany. Zupełnie niedawno jeszcze wykonano „Stabat Mater" w Paryżu i w Holandii siłami miejscowymi, i w prywatnych opiniach gości zagranicznych porównanie poziomu wykonawczego wypadło na naszą niekorzyść.

Pozostaje mi jeszcze do omówienia przedstawienie baletowe w wykonaniu Zespołu Baletów Polskich. Nowy kierownik baletu Jan Ciepliński nie wprowadził zbyt istotnych zmian w choreografię Niżyńskiej baletów Kondrackiego „Baśń krakowska" i Palestra „Pieśń o ziemi". Całkowicie nowa była natomiast inscenizacja „Harnasiów". Ze wszystkich znanych mi interpretacyj chereograficznych arcydzieła Szymanowskiego było to ujęcie najbardziej wystylizowane. Ciepliński poszedł przede wszystkim po linii jak najściślejszego zespolenia akcji i konstrukcji baletowej ze skomplikowaną budową muzyczną partytury „Harnasiów". W ścisłości tej poszedł jednak zadaleko zwracając uwagę jedynie na elementy formalne a zupełnie nie licząc się z fabułą baletu i prawdopodobieństwem akcji i sytuacji. Okazało się jednak, iż balet Szymanowskiego nie jest „czystą formą" i traci w „formistycznej" inscenizacji. Traci tę prostotę i subtelną romantyczność, jaką jest przepojony. Niektóre choreograficzne podkreślenia aluzyj muzycznych okazały się chwytami zbyt natrętnymi, jak np. zbytnie uzewnętrznienie elementu erotycznego w scenie końcowej, albo wprowadzenie postaci Harnasia na początku drugiego obrazu. Pojawia się tam w muzyce istotnie — daleko jeszcze przed wtargnięciem Harnasiów do izby — na chwilę motyw Harnasia, mający znamionować fakt, iż Narzeczona w tym momencie przypomina sobie swego ukochanego. Ale motyw ten powinien tu spełniać rolę

leit-motivu wagnerowskiego, podkreślać przy pomocy muzyki procesy psychologiczne, których nie uzewnętrznia akcja sceniczna. Natomiast wprowadzenie w tym momencie na scenę Harnasia, który niewiadomo skąd się bierze i chyłkiem przemyka się przez izbę, nie tylko mąci dyskrecję pomysłu Szymanowskiego, ale i całkowicie dezorientuje widza niezbyt dobrze znającego fabułę „Harnasiów"

Zresztą nawet z punktu widzenia „czystej formy" ma inscenizacja Cieplińskiego liczne grzechy wobec partytury. Skasowano sławny, przejmujący „okrzyk zmieszany" w drugim obrazie, statycznej i lirycznej muzyce pierwszego i ostatniego obrazu dano zbyt ożywiony i dynamiczny odpowiednik choreograficzny, natomiast, przez umieszczenie chórów nie na scenie a na galerii, utrącono kontrast, jaki wywołuje w stosunku do pierwszej sceny pełny dynamiki początek drugiego obrazu.

Technicznie balet poza wybitnymi solistami jak Wójcikowska, Glinczanka, Sławska, Kiliński nie zrobił postępów od czasów Niżyńskiej.

*

Pomimo tych lub owych niedociągnięć należy uznać Festiwal niewątpliwie za imprezę bardzo udaną, pouczającą dającą względnie rozległe widoki na współczesne prądy muzyczne i pozwalającą usłyszeć kilka naprawdę pięknych utworów i paru doskonałych wykonawców i dyrygentów wśród których poczesne miejsce zajęli Grzegorz Fitelberg i nasi młodzi kapelmistrze. Festiwal znacznie podniósł kredyt Polskiego Tow. Muzyki Współczesnej wśród szerokiego ogółu. Towarzystwo powinno teraz wyzyskać pomyślną koniunkturę i usiłować na przyszły sezon dalej prowadzić swoje dzieło propagandy muzyki współczesnej, do czego najlepszą drogą są audycje koncertowe. Należy jednak starać się, by audycje te zawierały jedynie utwory pełnowartościowe i nie miały tak przypadkowych programów, jak to się nieraz zdarzało w zeszłym sezonie.

Konstanty Régamey

Z PRASY

W kwietniowym numerze miesięcznika „Śpiew w szkole" T. M., nawiązując do pogłoski, że ostatnio aktualna staje się sprawa wprowadzenia obowiązkowych godzin śpiewu w gimnazjach ogólno-kształcących, podkreśla konieczność i pilność tej reformy. Dając szereg przykładów zatrważającej ignorancji w dziedzinie muzyki wśród personelu pedagogicznego, lub wśród szerokiej publiczności, która nawet — jak można to było stwierdzić przy okazji manifestacyj z powodu osiągnięcia wspólnej granicy

z Węgrami — nie umie poprawnie śpiewać „Hymnu Państwowego", zwraca autor uwagę specjalnie na jeden aspekt zagadnienia:

> Dotychczasowa nadobowiązkowość rysunku i śpiewu w gimnazjum wytwarza specjalny stosunek młodzieży szkolnej do tych przedmiotów nauczania. Każdy pedagog, obserwujący życie szkoły, zdaje sobie sprawę, że nadobowiązkowość zmieniła się bardzo widocznie wśród uczniów na nieobowiązkowość. Lekceważenie przedmiotu i nauczyciela, tolerowanego zaledwie przez jego nieokreślone stanowisko w szkole łączy się niekiedy z oburzającym wyzyskiem materialnym ze strony kierownictwa szkół prywatnych. Mimo stałego zwiększania się liczby szkół, nauczyciele-muzycy, przygotowani na specjalnie utrzymywanych przez Państwo Wydziałach Nauczycielskich przy Konserwatoriach nie mają zastosowania w szkolnictwie średnim...
>
> Powodem wprowadzenia lekceważącej przedmiot fakultatywności śpiewu w gimnazjach państwowych nie były względy oszczędnościowe, gdyż odpowiednie etaty muszą być w szkołach przewidziane również i przy fakultatywności przedmiotu. System ten wprowadzony jest jedynie dla zmniejszenia liczby godzin lekcyjnych, co nie wytrzymuje krytyki wobec istnienia fakultatywnych zajęć szkolnych ucznia. Istnienie paru przedmiotów fakultatywnych (śpiew, rysunek, język obcy) dało w wielu wypadkach zjawiska zastanawiające pod względem etycznym. Niektórzy nauczyciele agitują uczniów, przeciągając ich dla utrzymania swego przedmiotu w szkole. Pole do takiej agitacji daje przepis programu nauki gry na instrumentach, który stanowi o istnieniu grupy instrumentalnej jedynie w razie zgłoszenia się piętnastu uczniów. Najbardziej ponurą w skutkach konsekwencją fakultatywności śpiewu w gimnazjach jest jednak to, że istnieje cały szereg szkół, w których młodzież nigdy nie śpiewa. Bywają również i takie szkoły, w których nigdy nie są organizowane obowiązkowe audycje muzyczne. Przepisano bowiem obowiązkowość ich organizowania nie dając formalnie możności finansowania audycyj. Jako realizatorzy audycyj występują niekiedy uczniowie, kształcący się prywatnie w muzyce, lub też jakieś ciocie, uprawiające muzykę z amatorstwa. Szczególnego też amatorstwa trzeba, ażeby takiej audycji wysłuchać... O ile dopuszczalne są te produkcje na „wieczorkach" szkolnych, o tyle właściwym czynnikiem wychowującym, czy też kształcącym muzycznie nie są w żadnym razie.

Słusznie podkreślając ważność tego zagadnienia mającego zasadnicze znaczenie dla rozwoju muzykalności i kultury artystycznej społeczeństwa, kończy autor bardziej majorowym akordem:

Jeżeli jednak wierzyć w realizację dobrych chęci ludzi istotnie kulturalnych, to oddziaływanie wychowawcze muzyki ma w najbliższym czasie zerwać z tradycją frazesu.

*

Mieliśmy już okazję zwrócić uwagę na paradoksalne zjawisko, iż w „postępowym" „Dzienniku Ludowym" artykuły muzyczne, podpisywane literami Des, mają charakter bardziej niż zachowawczy. Przypadkowo teraz wpadł nam w ręce artykuł z numeru z 7 kwietnia, w którym autor, słusznie nawołując dyrekcję Filharmonii do większego uwzględniania w programach twórczości polskiej, daje bardzo interesujący i prawdziwie „postępowy" obraz tej twórczości:

> Od wielu lat wskazuję na potrzebę organizowania stałych audycji symfonicznych i kameralnych muzyki polskiej w Filharmonii. Jeśli dla tych lub owych przyczyn koncerty podobne nie mogą być urzeczywistnione, niechże przynajmniej w inny sposób dojdą do głosu nasi kompozytorowie. Paderewski, Różycki, Maliszewski, Morawski, Rytel, Kazuro, Nowowiejski, Rogowski, Stoiński, Ziefeld i b. w. innych posiadają w swoich tekach kompozytorskich utwory doskonale nadające się na koncerty piątkowe czy niedzielne. Myślę o autorach żyjących.

Pozostaje nam tylko złożyć szczere kondolencje Maklakiewiczowi, Wiechowiczowi, Kondrackiemu, Woytowiczowi, Palestrowi, Szałowskiemu, Lutosławskiemu, Bacewiczównej i b. w. innym, gdyż zapewne... nie są autorami żyjącymi.

Nic dziwnego, iż przy takiej orientacji w naszym życiu muzycznym, z trudem przychodzi autorowi rozeznanie się w zjawiskach muzycznych, odbywających się w krajach bardziej odległych. Świadczy o tym następujący passus z tego samego artykułu:

> Począwszy od występów Ellegaard i kapelmistrza Georgescu a kończąc na Bojanowskim i Ozimińskim (poranki) do programów włącza się niewątpliwie rzeczy ciekawe, zawsze pożądane z kategorii tzw. żelaznego repertuaru, ale jednocześnie również podobne słabizny symfoniczne jak „Hiawatha" Childersa, które mogą interesować wyłącznie jako ilustracja charakterystyczna dla muzyki Wschodu.

Solidaryzując się w pełni z określeniem „Obrazków z Hiawathy" jako słabizny, chcielibyśmy tylko przypomnieć, że w programach było wyraźnie powiedziane, iż jest to utwór oparty na motywach indian amerykańskich. Niezależnie zresztą od tej informacji można było o tym sądzić na podstawie samego określenia geograficznego „Hiawatha". Dowiedzieliśmy się więc znowu rzeczy rewelacyjnej: oto melodie czerwonoskórych są... muzyką Wschodu.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Po „szaleństwach" festiwalowych Filharmonia radośnie rzuciła się znowu w kierunku szablonu czyli tak zwanego „żelaznego repertuaru", który u nas jest równoznaczny z repertuarem bardzo zardzewiałym i to nie tylko w sensie potwornego ogrania, ale również w sensie wykonania. Nie pomogły wysiłki dyrygentów: *Mierzejewskiego, Dohnanyiego* i *Mazurkiewicza*, wśród których zresztą jedynie pierwszy był na poziomie. Orkiestra zapomniała bardzo prędko o rzetelnym wysiłku, na jaki potrafiła się zdobyć na pierwszym koncercie festiwalowym. W programie jedynie jeden koncert wychodził poza szablon — koncert poświęcony muzyce węgierskiej z udziałem Ernesta Dohnanyiego. Jednakże, chociaż poza „Tańcem z Galanty" *Kodaly'a* w programie znalazły się utwory jeszcze u nas niewykonywane, ich styl i zawartość muzyczna — z jednym tylko wyjątkiem — nie odbiegały od szablonu tak miłego dyrekcji Filharmonii. Tym wyjątkiem były „Dwa obrazki na orkiestrę" Beli *Bartoka*, utwór chociaż już dawno skomponowany, zawierający jednak bardzo ciekawe zapowiedzi późniejszych osiągnięć autora „Muzyki na smyczki, celestę i perkusję".

Dohnanyi jako pianista zawiódł oczekiwania związane z jego sławą pianistyczną. Imponująco świeży, pewny technicznie i bynajmniej nie staroświecki stylistycznie był wirtuoz w wielkim stylu, chyba nestor współczesnej pianistyki Emil *Sauer*. Zofia *Rabcewiczowa* odegrała z właściwą sobie kulturą i subtelnością „Koncert fortepianowy" Schumanna.

Na tle bardoz już słabnącego ruchu recitalowego dodatnio wyróżniły się trzy występy, które wszystkie odbyły się tego samego dnia: recital doskonałej pianistki francuskiej, znanej nam z ostatniego konkursu chopinowskiego Colette *Gaveau*, podwójny koncert Stanisława *Jarzębskiego* i *Garzteckiej*, która tym razem wystąpiła jako śpiewaczka, oraz „wieczór współczesnej pieśni" tenora Włodzimierza *Derwiesa*. Występ ostatni stanowił miłą niespodziankę na tle naszych recitali śpiewaczych, dzięki wielkiej kulturze muzycznej Derwiesa, umiejącego bardzo subtelnie „podać" muzykę i tekst, i dzięki niebanalnemu i interesującemu repertuarowi, w którym pieśni Medtnera a zwłaszcza przepiękna pieśń *Bordes'a* „Colloque sentimental" były prawdziwą rewelacją. W koncercie brała udział skrzypaczka N. *Stokowska - Racięcka*, wykonywując z dużą swadą techniczną kilka utworów polskich i francuskich.

Poza tym na odcinku muzycznym panuje cisza. Większość instytucyj i stowarzyszeń, organizujących koncerty zakończyła już działalność. Jedynie Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki urządziło jeszcze jedną audycję, ale również ostatnią. Była to zresztą jedna z najbardziej udanych audycyj Stowarzyszenia w tym sezonie, dzięki udziałowi nadzwyczaj kulturalnej śpiewaczki Heleny *Karnickiej*, której wykonanie pieśni Cacciniego, Lully, Rameau, Händla, Purcella i Mozarta należy zaliczyć do zjawisk

naprawdę niepospolitych. Ciekawym punktem programu były również transkrypcje Mozarta z utworów Bacha na trio smyczkowe.

W Operze również ostatnie przedstawienia. Jako nowość „Pajace" i „Rycerskość wieśniacza". Poza tym występy gościnne *Bałabana* oraz Felicji *Włodek*, którą niepotrzebnie reklamowano jako „polską Ernę Sack". Tej klasy śpiewaczej oczywiście Felicja Włodek nie przedstawia, ma zresztą głos jeszcze niezbyt wyszkolony, zdradza jednak, dzięki wrodzonej ruchliwości i lekkości głosu, bardzo duże uzdolnienia w kierunku koloratury i może na tej drodze daleko zajść, zwłaszcza iż jej umuzykalnienie stoi na dobrym poziomie.

Konstanty Régamey

GDAŃSK

Życie muzyczne w W. M. Gdańsku ożywione było w ostatnim okresie szeregiem poważniejszych imprez artystycznych zorganizowanych przez Polskie Tow. Muz. i Dyrekcję Konserwatorium Muz. Macierzy Szkoln.

I tak, odbyły się recitale: wiolonczelowy — w wykonaniu Dyr. Kazimierza Wiłkomirskiego, oraz fortepianowy i skrzypcowy w wykonaniu profesorów konserwatorium M. S. Marii Wiłkomirskiej i Wacława Niemczyka. Staraniem T-wa Muz. wspomniana trójka artystów wystąpiła następnie z Trio Sindinga i Mozarta, a także odbył się koncert Dubiskiej i Bendera.

Zbędnym jest omawianie występów tych czołowych artystów polskich. Wymienienie ich nazwisk wystarczy, aby dać wyobrażenie o poziomie artystycznym na odbytych koncertach, aby ocenić ich znaczenie kulturalne dla kształcącej się młodzieży w Konserwat. Muz. M. S.

Dn. 19/III w kościele Chrystusa Króla odbył się koncert religijny. Połączone na stałe chóry „Lutnia-Cecylia" pod batutą dyr. K. Wiłkomirskiego i zastępcy dyryg. p. Feliksa Muzyka, wykonały dzieła dawnej muzyki: Palestriny, Gomółki, Pękiela (Kantata o Sądzie Ostatecznym „Audite Mortales"). Z muzyki współczesnej w koncercie tym wykonano utwory Wiechowicza, Maklakiewicza i K. Wiłkomirskiego. Prócz chóru w koncercie wystąpili: prof. W. Niemczyk, który wykonał sola skrzypcowe, oraz orkiestra smyczkowa, soliści śpiewacy i organy, — wszystko w obsadzie uczniów konserwatorium.

Tutejszy rok szkolny, według przepisów obowiązujących na terenie W. M Gdańska upływa z dn. 31/III. To też Dyrekcja konserwatorium zorganizowała na zakończenie roku szkolnego XIII-ty popis publiczny swoich uczni. Popis ten odbył się w dwóch fazach. W pierwszej odbyły się popisy z klas: fortepianowych, skrzypcowych, wiolonczeli i śpiewu solowego. Także z klasy dyrygentów, prowadzonej przez dyrektora Wiłkomirskiego, uczeń Edward Żuk zaprezentował jako dyrygent własną kompozycję „Tryptyk Pastoralny", napisaną na tenor solo, chór i orkiestrę smyczkową. Kompo-

zycja ta, osnuta na popularnych tematach ludowych, opracowana została umiejętnie tak pod względem formy, oryginalnej szaty harmonicznej jak przejrzystej instrumentacji, dobrze uwypuklającej partię solową na tle chóru i orkiestry. Popis p. Edwarda Żuka świadczył, że zdobył on już poważny zasób wiedzy muzycznej ze skarbnicy swego mistrza i dalsze studia rokują piękny rozwój jego prawdziwego talentu.

Rewelacją w życiu muzycznym Gdańska była druga faza popisu. W sali koncertowej „Danziger Hof" w dn. 25/III po popisie uczni klas: prof. M. Wiłkomirskiej, L. Beresniewiczowej, J. Gorzechowskiej, W. Niemczyka i prof. Wiłkomirskiego, wykonano dwa fragmenty widowiskowe.

Jako pierwszy fragment wystawiono scenę II aktu I z dramatu J. Słowackiego „Balladyna". Wykonawcami byli uczniowie klasy dykcji i deklamacji prowadzonej przez p. Przemysława Szczepkowskiego, który prócz obowiązków sekretarza Konserwatorium, wiele czasu poświęca tak ważnej w tutejszych warunkach sprawie poprawności języka polskiego i poznawania arcydzieł literatury polskiej przez młodzież studiującą muzykę. W roli Goplany wystąpiła Maria Andrzejewska, Skierkę odegrała ucz. Helena Spratkówna, Chochlikiem była ucz. Halina Robakowska, — Grabcem — Władysław Szremowicz. Cała młodociana czwórka wywiązała się ze swego zadania znakomicie, budząc ogólny poklask dla siebie i uznanie dla kierowników imprezy. Kostiumy były w dobrym stylu, nie banalne, pełne gustu i smaku. Dekoracje wykonała Polska Rada Kultury w Gdańsku wdł. projektu prof. P. Damratka.

Reżyseria spoczywała w doświadczonych rękach znanej reżyserki operowej prof. Konserwatorium M. S. Adolfiny Paszkowskiej, której widowisko to, jak i następne, zawdzięcza wysoką precyzję artystyczną i nastrój pełen natchnienia oraz prostoty i naturalności w najdrobniejszych szczegółach akcji.

Drugim fragmentem była odsłona 2-ga aktu I z opery „Borys Godunow" Modesta Musorgskiego w wykonaniu uczniów klasy operowej. W poszczególnych rolach wystąpili: Bronisława Wiłkomirska (Karczmarka), Alfons Burandt (Samozwaniec) Jan Gdanietz (Warlaam) Julian Żywicki (Misaił) i Zbigniew Wejchert (Naczelnik Straży).

Kierownictwo muzyczne dyr. Kazimierz Wiłkomirski.

Reżyseria prof. Adolfina Paszkowska.

Soliści — uczniowie klasy śpiewu solow. prof. Julii Gorzechowskiej.

Akompaniament — prof. Maria Wiłkomirska i p. Danuta Niemczykowa. Wykonanie fragmentu z genialnej opery Musorgskiego przez uczniów konserwatorium M. S., świadczy o ogromnej pracy i wysokiej skali zadań stawianych sobie przez dyrektora uczelni. Każdy szczegół był doskonale opanowany przez wykonawców. Znakomita reżyseria Adolfiny Paszkowskiej uwypukliła całość, dając bezpośredniość i naturalność akcji drama-

tycznej. Szczególnie dobrze wypadły role Karczmarki, Warlaama i Samozwańca. Dobrze zasłużona operze polskiej Adolfina Paszkowska, włożyła tu cały swój kunszt i gruntowną znajomość plastyki scenicznej, — przenosząc widza ze skromnych ram uczelni muzycznej w atmosferę prawdziwej sceny wielkomiejskiej.

Strona wokalna również wypadła bardzo dobrze, prezentując klasę śpiewu solowego Julii Gorzechowskiej na wysokim poziomie.

Pani Bronisława Wiłkomirska, której diapazon głosu doskonale obejmował skalę wykonywanej partii, śpiewała czysto i poprawnie tak pod względem rytmicznym, jak i co do stosownej interpretacji.

Na podkreślenie zasługują również uczniowie Burandt i Gdanietz. Zwłaszcza ostatni, tak śpiewem swoim jak i świetną grą, wykazał niewątpliwe walory artysty operowego.

Stwierdzić tu należy, że to zdrowe tętno życia muzycznego, pomyślny rozwój i stały jego postęp datują się głównie od r. 1934, kiedy to konserwatorium Muz. U. S. objął dyr. K. Wiłkomirski.

Przede wszystkim jego niesłabnącej energii, jego niesłychanej pracowitości i ideowemu nastawieniu, dzieje muzyki polskiej na terenie W. M. Gdańska i okolicy, zawdzięczają swój dzisiejszy stan i wysoki poziom.

Pracując niezmordowanie jako czołowy wirtuoz-wiolonczelista koncertujący stale (ostatnio wystąpił z koncertem w Monachium), Kazimierz Wiłkomirski prócz tego — wykonuje kilkanaście różnorodnych funkcji, — jako dyrektor poważnej polskiej uczelni na obcym terenie, jako społecznik, pedagog, dyrygent chórów, członek Rady Kultury itd.

Podkreślając tu wielkie zasługi dyr. Kazimierza Wiłkomirskiego w momencie jego pięcioletniego jubileuszu pracy na terenie W. M. Gdańska, z niepokojem przysłuchujemy się stale krążącym pogłoskom o możliwości przeniesienia go na inne stanowisko.

Oby skończyło się na pogłoskach. *A. D.*

KRAKÓW

Sezon zbliża się ku końcowi, nasilenie jednak ruchu muzycznego, jakkolwiek dość znaczne, spoczywa wyłącznie na imprezach miejscowych.

Z imprez o charakterze nadzwyczajnym odbyły się tylko dwa koncerty w ramach międzynarodowego festiwalu muzyki współczesnej. Pierwszy z tych wieczorów był poświęcony muzyce kameralnej. Przez estradę przewinął się cały szereg pierwszorzędnych zespołów, jeżeli jednak chodzi o same kompozycje, to poziom ich był bardzo nierówny. Na pierwszym miejscu trzeba wymienić dwa znakomite kwartety smyczkowe, których autorami są: *Elżbieta Lutyens* (Anglia) i *Henk Badings* (Anglia); interesujący, lecz bardzo rozwichrzony był kwartet *Joachima Homs'a* (Hiszpania), czwarty z wykonanych kwartetów, dzieło japończyka *Kojiro Kobune* zawie-

rał szereg ustępów interesujących kolorystyką, w całości jednak nużył całkowitym niemal wyeliminowaniem polifonii, czynnika dużej wagi w tego rodzaju zespołach. „Trzy poematy liryczne“ na skrzypce i fortepian przedstawiciela Jugosławii *Demetrija Żebre* grzeszyły rozwlekłością jakkolwiek zawierały sporo ustępów barwnych i wypowiedzianych z dużym sentymentem. Suchą była fuga fortepianowa *Piet'a Kettinga* (Holandia), napisana zresztą z pełnym i swobodnym opanowaniem środków, nieszczególnie dodatnie wrażenie wywierała Sonatina *Eugeniusza Suchonia* (Słowacja) i pieśni *Alberta Hemsi* (Egipt), natomiast zdecydowanie ujemną ocenę musiały wywołać pieśni *Honorio Siccardi'ego* (Argentyna), nierówne stylistycznie, wodniste, nie zdradzające ani talentu, ani poważniejszej techniki kompozytorskiej.

Chcąc wyprowadzić jakąś syntezę z przedstawionego na koncercie materiału kompozytorskiego, napotyka się na ogromne trudności. Jeżeliby się chciało sprowadzić do wspólnego mianownika radykalny Kwartet Homsa i bezpłciowe pieśni Siccardiego, doszlibyśmy do rezultatów całkowicie negatywnych. Dopuszczenie tych ostatnich na forum międzynarodowe można uważać za omyłkę, nie są one ani wartościowe ani charakterystyczne. Pomijając już kwestię obniżenia ogólnego poziomu całej imprezy, to mogły one wywołać u słuchaczy o mniej samodzielnych sądach jedynie dezorientację co do obrazu muzyki współczesnej. A fakt ten jest tym bardziej niebezpieczny, że w obecnym stanie dążeń wielokierunkowych i braku geniusza, który by prowadził muzykę w sposób zdecydowany i jasny, nawet obserwatorowie pełno kwalifikowani ograniczają się do stwierdzenia, że przeżywamy epokę przejściową i zapewne jeszcze bardziej trudną do objaśnienia stylometrycznego niż powojenne czasy eksperymentów Schoenberga, Milhauda, czy innych. — Kameralny koncert festiwalowy był najlepszą ilustracją tego stanu rzeczy.

Drugi koncert poświęcony był dawnej muzyce polskiej. Program zawierał przepiękne stare dzieła, specjalność poznańskiego Chóru Katedralnego, prowadzonego przez *Ks. Dra Gieburowskiego.* Tym razem znakomity ten zespół stanął na zwykłej swojej wyżynie pod względem interpretacji i precyzji rytmicznej i dynamicznej, jeżeli jednak chodzi o stronę czysto wokalną, to można by postawić sopranom zarzut zbytniego forsowania tonów, co wpłynęło na lekkie podwyższenie intonacji całego zespołu. — Z tytułem koncertu kolidował motet (znakomity zresztą) *Szeligowskiego,* stylizowany — wprawdzie *all'antico,* lecz napisany przez kompozytora współczesnego. — Program uzupełniły utwory instrumentalne w pięknym wykonaniu pp. *Jarzębskiego, Ochlewskiego* i *Rutkowskiego.*

*

Opera krakowska dała w ostatnim miesiącu trzy przedstawienia. Po zupełnie dobrej Cyganerii i Traviacie uzyskała ogólne uznanie premiera Wer-

thera. Zarówno goście w osobach wysoce kulturalnego tenora francuskiego Gattiego i Z. Dolnickiego, jak i artyści miejscowi pp. Fehérpataky, Mazanek, Geiger i Wolak postawili swoje partie na wysokim poziomie, do czego przyczyniła się orkiestra brzmiąca tym razem subtelnie i precyzyjnie. Dyrygował Walerian Bierdiajew.

Drugą rocznicę śmierci *Karola Szymanowskiego* uczciła koncertem tylko jedna organizacja krakowska, a mianowicie Stowarzyszenie Muzyków Polskich. Jako wykonawcy wystąpili *Irena Piszczkówna* (sopran), *Alfred Müller* (fortepian) i *Emil Filipowski* (skrzypce); w programie znalazły się pieśni, Wariacje h-moll, Mazurki i Mity. — Interesujący program przyniósł „Wieczór koncertów" organizowany również przez Stowarzyszenie. Na koncercie tym usłyszeliśmy Mozarta Koncert D-dur na róg w wykonaniu *B. Kuropatnickiego,* Webera „Concertino" w wykonaniu *F. Gemrota* i Koncert skrzypcowy w wykonaniu *E. Filipowskiego.*

Imprezą godną szczerej pochwały był *Międzynarodowy Konkurs Kwartetów Smyczkowych* organizowany przez *Instytut Muzyczny.* Ze zgłoszonych zespołów nagrody otrzymali: I Kwartet Konserwatorium warszawskiego, II. Kwartet Konserwatorium lwowskiego, III. Kwartet Instytutu Muzycznego w Krakowie.

W. P.

LWÓW

Z przyjemnością można stwierdzić niesłabnące nadal ożywienie w lwowskim ruchu muzycznym. Współpraca czy konkurencja na tym polu różnych instytucji i stowarzyszeń oraz liczniejsza niż zwykle miejscowa inicjatywa prywatna dały w sumie z końcem marca i w kwietniu wcale bogaty plon przeróżnych koncertów, o rozmaitym charakterze w swym rodzaju i pod względem programów. Wykonawcami są po części siły artystyczne lwowskie, a po części zamiejscowe, co dla ogólnego ruchu muzycznego stanowi objaw w rzeczywistości bardzo korzystny, chroniąc go przed pewną jednostronnością w tym względzie.

Na gościnnych występach bawią we Lwowie niemal z reguły przede wszystkim dyrygenci koncertów filharmonicznych i współuczestniczący w nich soliści. Dyrygentami ostatnich koncertów filharmonicznych byli Mieczysław Mierzejewski i Kaz. Hardulak. Pierwszy we Lwowie występ M. Mierzejewskiego przekonał nas niejako naocznie o słuszności uznania, jakim cieszy się Mierzejewski w Warszawie i w innych miastach Polski. Opanowany, wytworny przy tym i panujący swym pięknym kunsztem dyrygenckim w pełni nad orkiestrą daje interpretację utworów na ogół indywidualną i bardzo interesującą. W programie swym miał utwory Beethovena, Duparca i Czajkowskiego (Symf. patet.). — Hardulak, który w krótkim przeciągu czasu po raz drugi tu dyrygował, dowiódł i tym razem swego wielkiego zapału dyrygenckiego i wywiązał się dobrze z zadania, jakie mu na-

stręczyło prowadzenie symfonii V Beethovena, suity koncertowej „Idomeneo" Mozarta-Busoniego oraz uwertury „Rienzi" Wagnera. Do obu jednakże dyrygentów mamy pewien żal, że w programach swych nie uwzględnili niestety niczego z polskiej literatury muzycznej. A jednak polscy muzycy powinni propagować polską muzykę!

Cieszyć się wypada, że i we Lwowie wreszcie krąg znanych i rzeczywiście dobrych polskich dyrygentów wybitnie się zwiększył, tak że w przyszłym sezonie Dyrekcja Filharmonii, widząc gorące ich tu przyjęcie, nie będzie się nadal wahać w angażowaniu na koncerty filharmoniczne jedynie polskich dyrygentów. To samo odnosi się i do solistów, z których wprawdzie kilku nowych poznaliśmy w obecnym roku, niemniej większa część ich jest właściwie jeszcze we Lwowie nadal nieznana. — W ostatnich koncertach filharmonicznych przedstawili się po raz pierwszy we Lwowie z jak najlepszej strony Janina Wysocka-Ochlewska, pianistka, która mimo niewdzięcznej na ogół partii koncertu Skriabina umiała nawiązać żywy kontakt z publicznością oraz T. Lifan, bardzo dobry wiolonczelista (Koncert Haydna).

Na wielkie przedsięwzięcie muzyczne we Lwowie zdobyło się tutejsze Polskie Tow. Muzyczne, które III kolejny w tym roku koncert swój poświęciło muzyce angielskiej. Wykonane na nim po raz pierwszy w Polsce reprezentacyjne oratorium angielskie E. Elgara „Sen Geroncjusza" (r. 1900) ujęło pięknością ustępów chóralnych, a przede wszystkim głębokim i szczerym charakterem religijnym. To też dyrygent dr A. Sołtys, który włożył wiele niewątpliwego trudu w przygotowanie tego koncertu, może szczególnie cieszyć się z osiągniętego wyniku. Poza chórem i orkiestrą P. T. M. brali udział soliści: Fr. Denis-Słoniewska, E. Stebelski i T. Teren. Na tymże koncercie usłyszeliśmy jeszcze ponadto koncert fortepianowy J. Irelanda — w interpretacji prof. L. Muenzera.

Okres wielkanocny przyczynił się we Lwowie do urządzenia dwu wieczorów poświęconych muzyce kościelnej wzgl. religijnej. Jeden z nich zorganizowały wspólnie chór „K. P. W. Hejnał", orkiestra dęta K. P. W. i coraz silniejsza orkiestra symfoniczna Chrz. Zw. Zaw. Muzyków. Ciekawy wzgl. niestosowany tu pomysł urządzenia tego koncertu w kościele nie dał w 100% spodziewanego wrażenia artystycznego z powodu niestety nie całkiem sprzyjających warunków akustycznych kościoła oo. Dominikanów, w którym ten koncert się odbywał. Koncertem dyrygował A. Stadler. — Drugi koncert urządziło Tow. Przyj. Muzyki. Wystąpił na nim znany z audycji radiowych lwowski oktet wokalny, który pod dyrekcją J. Kołaczkowskiego śpiewał z wielkim wyczuciem stylu utwory polifoniczne mistrzów, jak O. di Lasso, Agostiniego, Vittorii (sc. w przeróbce na chór męski).

Wcale ruchliwe w tym sezonie Tow. Przyj. Muzyki dało poza tym jeszcze wieczór ciekawej i mało znanej amerykańskiej pieśni ludowej (m. inn. także: negro spiritualis, indiańskie i in.) w wykonaniu 0. Łady

(śpiew) i M. Altenberga (akomp. i objaśnienia) oraz koncert poświęcony twórczości rodziny Bachów z Janem Sebastianem na czele. Koncert ten byłby dla wielu niewątpliwie bardziej interesujący, gdyby w licznym zespole wykonawców stosunek aryjczyków do niearyjczyków był mimo wszystko choćby w sposób zbliżony bardziej zgodny z rzeczywistym jeszcze pod tym względem stanem rzeczy w Polsce.

Na koniec jeszcze kilka słów o ostatnich recitalach solistów; wystąpili tu zatem: Ad. Handzel (były art. opery w Dreźnie), który dobrze wyszkolonym ale już i nieco zużytym głosem śpiewał pieśni rzadko słyszane u nas z estrady, jak Schumanna cyklu „Dichterliebe", Schuberta itp.; ponadto — z drugim koncertem E. Stebelski (tenor) i J. Rybczyńska, młoda zaawansowana znacznie pianistka (wg. inf.); z młodych zaś sił lwowskich debiutowali na ogół szczęśliwie: Eug. Gill, pianistka o wcale porządnej technice (wykonała m. inn. 2 mazurki Maciejewskiego) i H. Oczered, skrzypek.

J. J. Dunicz

POZNAŃ

Do zadawniownych zaległości sprawozdawczych należy już w tej chwili występ Polskiego Kwartetu Smyczkowego (Jahnke, Witkowski, Szulc, Danczowski) z nast. programem: Ravel — kwartet F; Mozart — kwintet C. (drugą altówkę grał p. Rakowski); Beethoven — kwartet op. 59 nr. 1. Zasłużony ten zespół występował w ramach Koncertów Poznańskiego Towarzystwa Muzycznego. Zasługi Kwartet Polski ma istotnie nie małe, pracuje bowiem niezmordowanie, jeżdżąc już od szeregu lat z koncertami po najmniejszych nawet miejscowościach Wielkopolski i Pomorza i grając zarówno dla publiczności jak i dla szkół. Szczególnie koncertów szkolnych ma Kwartet Polski pokaźną ilość za sobą.

Bardzo miły, bo zupełnie intymny charakter miał wieczór muzyki klawesynowej, urządzony w małej Auli U.P. przez Koło Muzykologów tutejszych. Zainaugurował ten wieczór prof. Kamieński wytwarzając swoją gawędą o klawesynie i klawesynistach nastrój daleki od oficjalności sal koncertowych. Muzykowanie wykonawców programu doskonale nastrój ten w dalszym ciągu podtrzymywało. Pani Schle-Michalke, klawesynistka niemiecka (polskiego pochodzenia) nie jest wirtuozką na wielką skalę, gra jednak kulturalnie i z wyczuciem stylu. Pani Kamieńska śpiewała świeżo brzmiącą i zajmującą kantatę Hasse'go na sopran, flet i cembalo. Wykonanie tej kantaty było istotnie kameralne, dyskretne i nader muzykalne, co wypływało przede wszystkiem z interpretacji głównej partii utworu, t. j. partii sopranowej. Partię fletu wykonał p. Boczek.

Trzecia publiczna audycja Konserwatorium Państwowego miała w programie „Stworzenie świata" Haydna w wykonaniu uczniów pod dyr. Władysława Raczkowskiego. Jako próba sprawności wielkiego aparatu wykonawczego, złożonego wyłącznie z uczniów (za wyjątkiem dyrygenta; nie-

bawem pewno i przy pulpicie stanie uczeń) wykonanie tego oratorium dało dobre wyniki i świadczy o należytym funkcjonowaniu poszczególnych klas i działów w uczelni. Z solistów na pierwszy plan wybiła się p. Falakówna, posiadająca miękki, równy w emisji, liryczno-koloraturowy sopran oraz muzykalność. Partię tenorową śpiewał p. Powierza, a basową p. Białachowski.

Doskonałe rezultaty pracy pedagogicznej pokazała p. Nadzieja Padlewska na publicznym popisie swej prywatnej klasy fortepianowej. Z uczniów jej najbardziej obiecująco zaprezentowali się: p. Rozmarynowiczówna, p. Kwiczalanka, a także p. Kazimierz Nowowiejski.

*

Sezon symfoniczny już się właściwie zakończył. Miał się odbyć jeszcze jeden trzynasty koncert, ale, jak słychać, nie dojdzie do skutku. Sezon ubiegły można nazwać dobrym, choć bez ciekawszych akcentów, jeśli nie będziemy brali pod uwagę Tygodnia Muzyki Polskiej, który się odbył tak niezwykle szczęśliwie na początku sezonu.

Ostatnie dwa koncerty miały kapelmistrzów-gości. Jednym dyrygował Abendroth (bez solisty), drugim, ostatnim, Kazimierz Wiłkomirski z Egonem Petrim jako solistą. W programie Abendrotha najciekawszym punktem była „Suita Böcklinowska" Regera, utwór pisany tłustymi, lecz nie prześwietlonymi barwami, a brzmiący, jak na swój czas zupełnie awangardowo, choć nieco ciężko. Dużo sprawności technicznej wydobył Abendroth z naszej orkiestry. Słyszało się to najbardziej w wykonaniu ostatniej części Suity, Bakchanalii, niezwykle ruchliwej, pełnej napięcia dynamicznego i gwałtownych zmian rytmicznych i dynamicznych oraz trudności technicznych. W programie była poza tym bardzo długa, choć starannie grana symfonia C-dur Schuberta oraz „Step" Noskowskiego.

Wiłkomirski znów urozmaicił swój program trzecią symfonią Skriabina (Boski poemat), która pomimo dobrej formy, już nuży swą frazeologią bez pokrycia i sztucznym patosem. Egon Petri, dawno nie słyszany w Poznaniu grał koncert d-moll Brahmsa. Grał go znakomicie, choć widać było, że jest czymś skrępowany, że nie może swobodnie odetchnąć. Pomimo to przyjmowany był owacyjnie.

W operze dwie z rzędu lekkie premiery, mianowicie „Kumoszek z Windsoru" i „Skalmierzanek". Do tej samej serii zaliczyć trzeba wznowienie operetki „Bal w operze", ale jedynie z tego tytułu, że wyreżyserował ją i dyrygował dyrektor Latoszewski, który prowadził również „Kumoszki", wystawione bardzo starannie. W tej ostatniej premierze główne role były w rękach pani Dudicz-Latoszewskiej i Rössler-Stokowskiej, których głosy bardzo pięknie w duetach brzmiały i uzupełniały się. Falstaffem był p. Wraga a Flutha śpiewał p. Karpacki.

„Skalmierzanki" wystawiono w stylizacji berżeretkowo-wycinankowej i z dużym nakładem pomysłowości reżyserskiej, z której to strony dal się poznać dodatnio reżyser p. Bronisław Dąbrowski.. P. Dąbrowski bodaj po raz pierwszy próbował swych zdolności na scenie operowej (o tyle, że „Skalmierzanki" wystawił tutaj teatr operowy, bo sam wodewil J.N. Kamińskiego do miana opery pretensyj sobie nie rości). Ciekawą stroną widowiska była więc reżyseria i piękne, żywo oklaskiwane dekoracje p. Szpingiera.

W „Butterffly" wystąpiła (po raz pierwszy w tej partii) p. Bandrowska-Turska, której interpretację cechuje w tej roli duża ruchliwość aktorska. Uważa się naogół, że leży to w charakterze tej roli. Jest to oczywiście konwenans, tak często rządzący na scenie. Przełamywanie konwenansów jednak daje często lepsze rezultaty niż uleganie im.

St. Wiechowicz

TORUŃ

Wstrząsy polityczne ostatnich tygodni nie wpłynęły nawet w najmniejszym stopniu na „giełdę" muzyczną Pomorza, którego akcje muzyczne podnoszą się stale.

Druga połowa marca była szczególnie ruchliwa. Dyrekcja Konserwatorium Pomorskiego Tow. Muz. (czyt.: Piotr Perkowski) w porozumieniu z Miejskim Komitetem Pomocy Zimowej organizowała na szeroką skalę zakrojoną akcję koncertową, której dochód przeznaczono na bezrobotnych. Urządzono nowość, „Loterię Muzyczną" — a więc cykl koncertów o najrozmaitszym charakterze, kameralnym, solistycznym, rozrywkowym i t. d. z udziałem wybitniejszych sił muzycznych miejscowych, z profesorami Konserwatorium P. T. M. na czele, a częściowo i zamiejscowych, rozsprzedano dużo losów i efekty, zarówno artystyczny, jak i materialny, były pokaźne. Nie omawiając wszystkich imprez w liczbie 11 wypada jednak wspomnieć osobno o tych, które zaprezentowały szczególne wartości w naszym życiu muzycznym. Cykl koncertów rozpoczął się występem Orkiestry Kameralnej P. T. M. pod dyr. Zofii Godlewskiej, oraz śpiewaczki gdyńskiej Julii Gorzechowskiej. Ciekawy program zawierał dawną muzykę włoską i wykonany był w sposób wysoce artystyczny. W ramach cyklu „Loterii Muzycznej" odbył się popis uczniów Konserwatorium P. T. M., który wykazał, że poziom tej najpoważniejszej dziś na Pomorzu uczelni muzycznej stale wzrasta, dzięki pracy dyrekcji, grona profesorów no i dużego zastępu prawdziwie utalentowanych i zaawansowanych uczniów. Pierwszy występ chóru Konserwatorium pod dyr. P. Perkowskiego pozostawił jaknajlepsze wrażenie.

Znaczną część koncertów transmitowała Rozgłośnia Pomorska, która, dzięki inicjatywie i ruchliwości swego dyrektora, Bohdana Pawłowicza, silnie reprezentowana jest we wszystkich poczynaniach artystycznych i spo-

łecznych naszego ośrodka i bierze żywy udział w rozwoju naszego życia muzycznego.

W kwietniu występował w Toruniu z programem utworów Chopina — pianista Stanisław Niedzielski, którego gra, aczkolwiek niepozbawiona momentów dużej wartości, nie pozostawiła po sobie trwałego wrażenia. Winę złożyć należy na karb pewnego rodzaju maniery, objawiającej się zarówno w pozie, jak i dziwactwach interpratacyjnych koncertanta.

W najbliższym okresie przewiduje się koncert symfoniczny orkiestry P. T. M., oraz wieczór kameralny z programem muzyki słowiańskiej.

Cantus.

Z TOWARZYSTWA MUZYKI POLSKIEJ

— T.M.P. subskrybowało Pożyczkę Obrony Przeciwlotniczej na sumę zł. 1.000.

— W związku z mającym wkrótce nastąpić formalnym zatwierdzeniem nowego statutu, T.W.M.P. zmienia nazwę na „TOWARZYSTWO MUZYKI POLSKIEJ", co będzie lepiej odpowiadać rozszerzonemu zakresowi działalności T-wa.

— Ukazały się nowe katalogi T.M.P.: wydawnictw i materiałów pisanych do wypożyczenia. Tekst — polski i francuski. Czas trwania utworów jest zaznaczony.

— W związku z Festiwalem Muzyki Współczesnej T.M.P. wydało informacyjną broszurę w języku francuskim p.t. „La musique en Pologne — Informations générales", zawierająca artykuły: K. Régamey—„Compositeurs", Z. Drzewiecki—„Interprètes", B. Rutkowski—„Les conditions et l'organisation de la vie musicale", S. Lidzki - Śledziński—„L'enseignement musical en Pologne".

— Podczas Festiwalu w Filharmonii Warszawskiej były sprzedawane wydawnictwa T.M.P. w kiosku specjalnie w tym celu zaprojektowanym i wykonanym przez L. i A. Śliwińskich, słuchaczy A. Szt. P.

— Ostatnio ukazały się w sprzedaży nowe wydawnictwa T.M.P.: A. Szałowski — Uwertura (partytura); W. Maliszewski — Koncert fortepianowy b - moll (układ na 2 fortepiany); F. Nowowiejski — Pieśń weselna na sopran lub tenor, skrzypce ad libitum, organy lub fortepian (słowa G. Morcinka; utwór ten może być wykonany w kościele i na koncercie); X. E. Gruberski — Responsoria na Boże Ciało na chór mieszany (2-ie wydanie partytury i głosów chórowych); M. Kondracki — Pieśń na 2 głosy „Kwiatki Św. Franciszka"; Polska Pieśń Chóralna, zeszyt I — Głosy chórowe; Libretto do „Strasznego Dworu" w tłómaczeniu niemieckim dr. J. Śliwińskiego.

— Premiera „Strasznego Dworu" we Wrocławiu została odłożona na czas nieokreślony, natomiast projektowane jest wystawienie tej opery w Bazylei.

— Do druku oddano partyturę II kwartetu smyczkowego R. Palestra, wkrótce rozpocznie się druk „Słownika muzycznego dla radiosłuchaczy" opracowanego przez S. Golachowskiego.

Z ORMUZU

W kwietniu i maju plan objazdów ORMUZu obejmował: Gostynin, Płock, Radom i Solec n/Wisłą — I. Cywińska, J. Draże, W. Myszkowski, M. Z. - Sumicki, K. Bogacka; Łomżę — A. Szlemińska, S. Jarzębski, N. Hornowska, M. Stroiński (prelekcja); Krzemieniec i Łuck — W. Małcurzyński; Łódź i Zgierz — J. Draże, M. Zabejda - Sumicki; Pruszków— I. Cywińska, J. Zwidrynówna, E. Bender, S. Jarzębski, P. Lewiecki, W. Myszkowski, S. Staniewicz, M. Z. - Sumicki, M. Stroiński; Radom — E. Umińska; Pomorze — E. Bender; Łomża — J. Turczyński.

W Warszwie 15, 16 i 17 maja odbyły się 3 audycje w Filharmonii poświęcone Chopinowi (Sonata b,Scherzo cis, Nokturn c) w wykonaniu W. Małcużyńskiego. Program objaśnił J. Iwaszkiewicz. W szkołach odbywały się audycje o programach: w gimnazjum — Bach i Haendel, w liceach: Postęp w szukaniu nowych środków wypowiedzenia się muzycznego, Muzyka „poważna" i „lekka", muzyka „mechaniczna" i „żywa".

ZE STOW. MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI

Na XIV — ostatniej w tym sezonie — audycji były wykonane przez Helenę Karnicką (sopran) przy akompaniamencie J. Lefelda oraz Zespół Kameralny: T. Zygadło, T. Pniewski, J. Przybojewski:

M.F. De La Torre (Hiszpania XV w.) — „Arie de danza para instrumentos"; E. Caurroy — „Fantasie" na skrzypce, altówkę i wiolonczelę; G. Caccini — „Amor ch'attendi"; G. Pergolesi — Siciliana „Ogni pena" i „Stizzoso mio", J. B. Lulli — Arie z op. „Thésée"; J. Ph. Rameau — Rigaudon, Musette i Menuet chanté na sopran z fortepianem Bach - Mozart: Tria: a) Fuga J.S. Bacha z Wohltemperiertes Klavier I cz. w transkrypcji Mozarta na trio smyczkowe, poprzedzona Adagiem Mozarta b) Adagio z II Sonaty organowej i Contrapunctus VIII z „Kunst der Fuge" w transkrypcji Mozarta na skrzypce, altówkę i wiolonczelę (1-sze wykonanie); H. Purcell — Pieśni: „The blessed Virgin's Expostulation" i „There's not a Swain on the Plain"; G. F. Haendel — 2 Arie z op. „Rinaldo" i „Josua"; W. A. Mozart — Pieśni i Aria z op. „Wesele Figara".

KRONIKA

POLSKA

WARSZAWA

Podczas Festiwalu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, który odbył się w Warszawie i Krakowie w ubiegłym miesiącu, obradował w Warszawie zjazd delegatów jedenastu sekcyj narodowych Towarzystwa. Cztery państwa: Holandia, Litwa, Stany Zjednoczone i Węgry wystąpiły z propozycją urządzenia u siebie następnego (XVIII) festiwalu. Przyjęto propozycję sekcji węgierskiej. Festiwal odbędzie się w czerwcu 1940 roku w Budapeszcie. St. Zjednoczonym zaproponowano zorganizowanie w pół roku później nieoficjalnego festiwalu w Ameryce. Do nowych władz Towarzystwa wybrano między innymi Zbigniewa Drzewieckiego, dotychczasowego prezesa polskiej sekcji. Wybrano również jury, które ma wybierać program budapeszteński. W skład jury wejdą: Bela Bartok (Węgry), Sten Broman (Szwecja), Roman Palester (Polska), André Souris (Belgia) i Hermann Scherchen (Niemcy).

*

16 maja odbyła się w gmachu Polskiego Radia konferencja prasowa, na której dyrekcja podała zasadnicze wytyczne programowe na okres letni.

Program Polskiego Radia został w ten sposób ukształtowany, aby przez bezpośredni codzienny kontakt z czterema milionami słuchaczy świadomie oddziaływać na ich postawę wobec zdarzeń i świadomie mobilizować moralne siły Narodu.

W walce dzisiejszych czasów nie tylko oręż materialny stanowi o sile i potędze państwa. Radio, które w dziedzinie moralnej ma do spełnienia wielką rolę, chce, aby każda audycja radiowa hartowała myśli, opancerzała serca, podnosiła gotowość do walki z wszelkim przeciwnikiem.

Nie rezygnując z kultywowania muzyki, która jest wspólnym skarbem kulturalnym całej cywilizowanej ludzkości — Polskie Radio w dziedzinie muzycznej zwracać będzie szczególną uwagę w dalszym ciągu na pielęgnowanie muzyki polskiej tak ludowej, jak i artystycznej, odnajdując w niej momenty emocjonalne, zgodne z dzisiejszą postawą psychiczną całego Narodu.

W okresie letnim Polskie Radio powoła do dyrygowania niektórymi koncertami młodych kapelmistrzów polskich, dzięki czemu będą oni mieli możność wypróbowania swych zdolności współpracując z jednym z najlepszych polskich zespołów orkiestrowych, jakim jest bezwątpienia Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia.

W bieżącym sezonie letnim Polskie Radio weźmie po raz czwarty udział w Festiwalu Muzyki Polskiej na Wawelu, który jest ukoronowaniem audycyj muzycznych letniego sezonu. Festiwal wawelski będzie transmitowany przez szereg krajów europejskich i Amerykę.

W związku z uroczystościami Juliusza Słowackiego w Krzemieńcu Polskie Radio nada stamtąd kilka koncertów, przy czym na szczególne podkreślenie zasługuje zapowiedź trans-

misji utworów specjalnie napisanych przez polskich kompozytorów do tematów Słowackiego.

W dużym stopniu uwzględniony będzie folklor muzyczny, i to nie tylko folklor opracowany, ale również muzyka ludowa w pierwotnej postaci i w oryginalnym wykonaniu.

Dążyć będzie również Polskie Radio do zachęcenia polskich kompozytorów do zajęcia się muzyką lżejszą. Jednym z momentów tej akcji jest zorganizowanie konkursu, o którym wspominamy niżej.

Jeśli chodzi o proporcje programowe, udział muzyki w programie ogólno-polskim przedstawia się w sposób następujący: na stacji Warszawa I będzie muzyka stanowić 57,4% całego programu. 34,8% tej ilości poświęcone będzie muzyce poważnej, 65,2% — muzyce lekkiej; na stacji Warszawa II, pomyślanej jako stacja o charakterze elitarnym, muzyka będzie stanowić 91,3% programu, w tym 53,8% — muzyka poważna, 37,5% — muzyka lekka.

*

Polskie Radio ogłasza stały coroczny konkurs w dniu 3 maja na piosenkę polską o charakterze dowolnym: pogodnym, lirycznym i żartobliwym, z wyłączeniem form nowoczesnych tang, foxów, rumb itd.

Tekst dotyczyć może piękna kraju, mowy, obyczajów, może być poświęcony życiu żołnierza, marynarza, robotnika, rodziny itp. Utwory, podpisane godłem winny być nadesłane do 30 września; nadesłane po tym terminie będą rozpatrywane w następnym konkursie.

Polskie Radio wyznaczyło 15 nagród jury od 600 zł do 150 zł na łączną sumę 3100 zł. Spośród wyróżnionych przez jury piosenek słuchacze radiowi wybierają te, które im się najlepiej podobają. Nagrody słuchaczy wynoszą: 300, 200, 150 i 50 zł.

Poza utworami nagrodzonymi jury może wyróżnić nadające się do wykonania na zwykłych warunkach, tj. za opłatą tantiem autorskich.

*

Instytut Fryderyka Chopina w Warszawie podaje do wiadomości, że ukazanie się I-go zeszytu dzieł Chopina „Ballad" zostanie opóźnione.

Opóźnienie zostało spowodowane otrzymaniem przez Redakcję już w czasie druku „Ballad" uzupełniających materiałów. Obecnie, prace redakcyjne nad „Balladami" są już ukończone. Komentarze do „Ballad" są już przełożone na języki obce i w najbliższej przyszłości Instytut przystępuje do ich druku. Tekst muzyczny „Ballad" jest w ostatniej, III-ej korekcie.

Równocześnie są przygotowywane do druku następujące zeszyty: Preludia, Walce, Sonaty i Etiudy.

Z chwilą ukazania się w druku „Ballad" zostanie nadany specjalny komunikat.

Instytut Fryderyka Chopina zawiadamia, że z dniem 15 maja 1939 r. biuro Instytutu zostało przeniesione na ul. Senatorską 21 (Gmach Teatru Wielkiego—I piętro front tel. 204-46) i uprzejmie prosi o kierowanie wszelkiej korespondencji pod wyżej wskazanym adresem.

*

Prof. Kazuro napisał oratorium pod tytułem „Moja pieśń wieczorna" do słów Kasprowicza.

Aparat muzyczny stanowią: soliści, chóry, orkiestra i organy.

Obecnie pisze „Podręcznik do nauki kontrapunktu wokalnego", który wychodzi w odcinkach miesięcznika „CHÓR".

*

Film o Chopinie przygotować zamierza nowa wytwórnia filmowa, powstała ostatnio w Warszawie p. n. „Kohorta". Właścicielem wytwórni jest sen. Katelbach. Film o Chopinie reżyserować ma *Gantkowski*, scenariusz przygotować ma Maria *Kuncewiczowa*. Ta sama wytwórnia zamierza zrealizować film o św. Andrzeju Boboli według scenariusza K.I. *Gałczyńskiego.*

BRODNICA

Towarzystwo Muzyczne, które — jak donosiliśmy — powstało w Brodnicy w październiku roku ubiegłego i przystąpiło do Pom. Tow. Muz. bezpośrednio po ukonstytuowaniu się zorganizowało lokalną uczelnię muzyczną, której brak odczuwano tu oddawna. To też już 1 listopada 38 r. szkoła taka otwarła swe podwoje przyjmując uczniów do klasy fortepianowej, skrzypcowej (wraz z altówką) oraz klasy teorii. Prócz tego prowadzi się przy szkole muz. kurs dla przyszłych wychowanków orkiestr wojskowych. Na rok następny projektuje się zaprowadzenie klas śpiewu, wiolonczeli i instrumentów dętych.

Szkoła rozwija się dotychczas bardzo pomyślnie, dzięki energii kierownictwa (kapelm. kpt. Dawidowicza) oraz pełnej zapału pracy zespołu pedagogicznego. Gry na instrumentach udzielają wychowankowie konserwatorium toruńskiego i bydgoskiego, teorii muzyki zaś mgr. muzykologii L. Witkowski. Do szkoły uczęszcza obecnie około dziewięćdziesięciu uczniów. Nowopowstała instytucja została już zatwierdzona przez Ministerstwo W.R. i O.P. i posiada widoki coraz lepszego rozwoju, zwłaszcza, że jako jedna z filii Konserwatorium Pom. Tow. w Toruniu otrzymuje ona z centrali poparcie zarówno moralne jak i częściowo materialne.

Prócz regularnej nauki muzyki urządza Szkoła Muz. dla swoich wychowanków oraz szerszej publiczności bezpłatne niedzielne poranki muzyczne mające na celu popularyzację muzyki wśród szerszego społeczeństwa, a zwłaszcza młodzieży. Poranki te, w których udział biorą nauczyciele miejscowej szkoły muzycznej, wzg. artyści (lub chóry) zaproszeni, poprzedzone są instruktywną prelekcją muzykologiczną, objaśniającą każdorazowy program. Dotychczas odbyło się siedem takich poranków, poświęconych 1) polskiej muzyce chóralnej i orkiestralnej, 2) muzyce fortepianowej od Scarlattiego do czasów obecnych, 3) smyczkowej muzyce kameralnej (Haydn, Schumann, Weber, Rubinstein) 4) kolędom polskim (na chór i orkiestrę symf.), 5) muzyce skrzypcowej (Beriot Saint-Saëns, Boccherini, Raff, Svendsen) 6) polskiej muzyce chóralnej, 7) muz. symfonicznej (Haydn-Koncert fortepianowy, Mozart, Beethoven). Frekwencja słuchaczy

na tych audycjach jest dość znaczna. Zainteresowanie większe jest u młodzieży, słabsze u t. zw. inteligencji starszego pokolenia. Zupełnie również zawodzi prasa (zjawisko niestety często u nas na prowincji spotykane!). Poważną troską lokalnego Towarzystwa Muz. oraz szkoły muz. jest zebranie funduszów na zakup reprezentacyjnego fortepianu koncertowego, którego brak znacznie utrudnia urządzanie poranków czy koncertów publicznych.

KRAKÓW

W dniu 29 marca odbyło się w kościele na Skałce nabożeństwo żałobne za spokój duszy Karola Szymanowskiego, urządozne staraniem organizacji muzycznych Krakowa.

*

Na Walnym Zgromadzeniu Towarzystwa Muzycznego w dniu 23 kwietnia wybrano nowe władze w osobach: Dr Juliusz Gawroński — prezes, Mjr Hniłko — wiceprezes, Mgr W. Maresch — sekretarz, R. Byczkowski — skarbnik, i in.

Na Walnym Zgromadzeniu Zawodowego Związku Muzyków R.P. wybrano nowe władze w osobach: Mgr Stefan Syryło — prezes, Wacław Geiger — wiceprezes, Tadeusz Gawron— sekretarz, Bolesław Szubra — skarbnik, i in.

*

Instytut Muzyczny w Krakowie urządził międzyszkolny konkurs kwartetów smyczkowych. Do konkursu stanęły zespoły z Warszawy, Lwowa i Krakowa. Pierwszą nagrodę w kwocie zł 300.—, oraz komplet kwartetów klasycznych, przeznaczonych przez ministerstwo W.R. i O.P. dla najlepszego zespołu, przyznano zespołowi warszawskiemu, nagrodę drugą 300 zł otrzymał Lwów, trzecią 150 zł Kraków.

LUBLIN

Towarzystwo Muzyczne w Lublinie rozpisuje niniejszym konkurs na stanowisko dyrektora Instytutu Muzycznego w Lublinie.

Wymagane kwalifikacje:

1. Ukończone konserwatorium — instrument solowy (nie fortepian) lub kompozycja.
2. Gruntowna znajomość przedmiotów teoretycznych.
3. Rutyna w dyrygowaniu orkiestrą symfoniczną oraz zespołami chóralnymi.
4. Dokładna znajomość instrumentów dętych (zwłaszcza drzewa).

Reflektanci narodowości polskiej i wyznania chrześcijańskiego na stanowisko to, zechcą przesłać do dnia 31 maja br. oferty z podaniem swego wieku i załączeniem życiorysu (ze szczególnym uwzględnieniem działalności jako dyrygenta), a również z oznaczeniem żądanego minimalnego wynagrodzenia — pod adresem: Lublin Skr. Poczt. 119, „Oferta dla Towarzystwa Muzycznego".

LWÓW

Aktualna jest obecnie we Lwowie sprawa wznowienia hejnału z wieży kościoła oo. Bernadynów (na wzór hejnału z wieży Mariackiej w Krakowie). W miejsce zaginionego hejnału

prof. dr. A. Chybiński zaproponował odgrywanie fragmentu pieśni Bogu Rodzica w zachowanej wersji lwowskiej z r. 1622.

*

Lwowski Chór Techniczi obchodzi w dniach 27 — 29 maja jubileusz 40-lecia istnienia.

PRZEMYŚL

Dwumiesięcznik „Chór Parafialny", poświęcony muzyce kościelnej i sprawom organistowskim, w obecnym (4-tym) roku istniena zmienił nazwę na „Przegląd Organistowski", rozszerzając równocześnie swą działalność na dalsze diecezje. Poprzednio był organem Związku Organistów archidiecezji krakowskiej, diec. przemyskiej i tarnowskiej. Dążąc do zgrupowania około siebie wszystkich organistów polskich, przeprowadza wspólną akcję cęlem unormowania uposażeń organistowskich, odpow. poziomu wykształcenia zawodowego, kwalifikacji itd. W czasopiśmie znajdujemy poza tym wykłady z dziedziny zasad muz., harmonii, a nawet rozprawy muzykologiczne jak np. ostatnio zakończona „O polskich organistach i organmistrzach XV, XVI i XVII wieku". Jest to bodajże pierwsze polskie czasopismo org., posiadające własne wydawnictwo muzyczne pod nazwą: Bibljoteka Organisty (Przemyśl, Tatarska 2). W okresach dwumiesięcznych wypuszcza ono dużego formatu zeszyty, w pięknej formie graficznej wykonane, zasilające repertuar wykształconego organisty wartościową muzyką religijną i świecką

MUZYKA I MUZYCY POLSCY ZA GRANICĄ

Udział Polski we wspaniałym przeglądzie dorobku cywilizacyjnego niemal wszystkich państw i narodów świata, jakim jest Wystawa w Nowym Jorku — wypadł zaszczytnie i wspaniale. Dyrekcja Wystawy uznała Pawilon Polski za jeden z najbardziej udanych.

W dniu otwarcia Polskiego Pawilonu Columbia Broadcasting System dnia 3 maja zorganizował po uprzednim porozumieniu się z Polskim Radiem, wielki koncert symfoniczny muzyki polskiej w Nowym Jorku.

W koncercie tym poza nowojorską orkiestrą filharmoniczną, wzięli udział artyści polscy o sławie światowej: kapelmistrz Artur Rodziński, Jan Kiepura i pianista Stanisław Szpinalski.

Koncert ten był transmitowany przez rozgłośnie Polskiego Radia dla swych słuchaczy.

Program zawierał następujące utwory: w części pierwszej — „Step" Zygmunta Noskowskiego, „Symphonie concertante" Karola Szymanowskiego, której partię fortepianową odegrał St. Szpinalski; w części drugiej — arię Jontka z opery „Halka", arię z kurantem ze „Strasznego Dworu" Moniuszki oraz arię z „Legendy Bałtyku" Feliksa Nowowiejskiego w wykonaniu Jana Kiepury i wreszcie na zakończenie tańce góralskie z opery „Halka" Moniuszki i kompozycję Wiechowicza „Chmiel". Zarówno „Symphonie Concertante" Szymanowskiego jak „Chmiel" Wiechowicza zostały wykonane poraz pierwszy w New-Yorku.

Koncert miał ogromne powodzenie. Prasa podkreślała, iż „Symfonia" Szymanowskiego powinna się znaleść w żelaznym repertuarze każdego dyrygenta amerykańskiego. Powodzenie utworów Moniuszki ma spowodować wystawienie „Halki" w Metropolitan Opera.

*

Wielkie zaniepokojenie wywołały ostatnio wiadomości o złym stanie zdrowia Ignacego *Paderewskiego*. Lekarz, który się nim opiekuje, oświadczył, iż Paderewski czuje się lepiej i nie grozi obecnie żadne bezpośrednie niebezpieczeństwo. Osłabienie serca jest wynikiem długiego i męczącego tournée. Według opinii lekarzy mistrz potrzebuje obecnie kilkumiesięcznego wypoczynku. Wobec tego odwołano wszystkie koncerty Paderewskiego, zapowiedziane w Stanach Zjednoczonych a Mistrz już znajduje się w drodze powrotnej do Szwajcarii.

*

Numer z 22.III 39 „Wisconsin State Journal" zawiera wywiad ze Stanisławem *Szpinalskim*, w którym nasz pianista podaje między innymi szczegółowe informacje o organizacji życia muzycznego w Polsce, działalności „Towarzystwa Muzyki Polskiej", akcji Ormuzu i t. d.

*

Na Festiwalu American Society of the Ancient Instruments w Filadelfii, poświęconym dawnej muzyce, wykonany został z wielkim powodzeniem utwór „Tamburitta" Adama *Jarzębskiego*.

*

Feliks Nowowiejski dyrygował 1 maja koncertem symfonicznym w Rzymie. W programie Rossiniego uwertura „La Scala di Seta", Karłowicza „Odwieczna pieśni" oraz Nowowiejskiego Symfonia II „Praca i Rytm".

Kompozytor został przyjęty na audiencji prywatnej przez Ojca Świętego, któremu wręczył swoje „Missa pro Pace", wydaną przez Tow. Muzyki Polskiej, oraz drugą mszę „Stella Maris" wydaną w tych dniach w Paryżu. Ojciec Święty udzielił dziełom i wydawcom Apostolskiego Błogosławieństwa.

*

Missa „Stella Maris" Feliksa *Nowowiejskiego* na chór mieszany i organy została w tych dniach wydana w Paryżu nakładem Procure de Musique Religieuse.

*

Eugenia *Umińska* koncertowała z ogromnym powodzeniem w Sofii na 2 koncertach symfonicznych z królewską orkiestrą i w Radio (koncerty Mozarta, Brahmsa, Karłowicza, Szymanowskiego), Atenach (2 recitale i w Radio), Salonikach, Budapeszcie (Radio). Wespół z Zygmuntem Dygatem — w Rzymie, Florencji, Wenecji i Parmie.

*

W dniu 26 kwietnia 1939 odbył się w Paryżu w sali Ecole Normale koncert kompozytorski Grażyny *Bacewiczówny*, młodej kompozytorki i skrzypaczki. Koncert odbył się pod protektoratem Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polskich w Paryżu — przy przepełnionej sali. Program zawierał: Trio na obój, skrzypce i wiolonczelę

(1935), Sonatę na fortepian (1935), Wariacje, Pieśn Litewska i Partitę na skrzypce (1935), Suitę dziecięcą (1934) i scherzo (1937) na fortepian, Sonatę na obój i fortepian (1937) wreszcie Kwartet smyczkowy (1938).

ANGLIA

Na ostatnich koncertach symfonicznych w Londynie, prowadzonych przez T. Beechama, jako soliści wystąpili Bronisław *Huberman*, sławny flecista René *Le Roy* i Alfred *Cortot*.

*

Rada miejska w Londynie umieściła tablicę pamiątkową na jednym z domów na Ebury Street, gdzie mieszkał *Mozart* podczas jednego ze swych przyjazdów do stolicy Anglii w 1764 roku. W czasie tym skomponował *Mozart* swoją pierwszą symfonię.

BRAZYLIA

Muzykolog brazylijski, Mario *de Andrade* odbył podróż naukową w Brazylii północnej celem zebrania i nagrania pieśni pierwotnych ludów, zwłaszcza śpiewów magicznych z okolic Pernambuco i Natalu, które przedstawiają bardzo ciekawy materiał dla badań naukowych.

FRANCJA

Alfred *Cortot* został dyrektorem naczelnym Ecole Normale, gdzie dotąd był prezesem rady pedagogicznej.

*

W myśl ostatnich rozporządzeń francuskiego ministerstwa wychowania narodowego nauka muzyki jest w szkołach przedmiotem obowiązującym. Celem jej jest budzenie zamiłowania do śpiewu chóralnego i zapoznanie uczniów z najpiękniejszymi arcydziełami literatury muzycznej. Szczególną uwagę zwrócono na dobór nauczycieli i ich kwalifikacje. W celu lepszego przygotowania odpowiedniego materiału nauczycielskiego wprowadzono naukę muzyki i śpiewu w instytucjach pedagogicznych.

*

Balety w Monte Carlo wystawiły między innymi balet *Hindemitha* „Nobilissima Visione", poświęcony symbolicznemu przedstawieniu życia św. Franciszka z Assyżu.

*

Do Paryża przybył znany kompozytor czeski Bohusław *Martinu*, któremu udało się zbiec z obozu koncentracyjnego, w jakim go umieścili Niemcy. Martinu zamieszka prawdopodobnie w Stanach Zjednoczonych.

HISZPANIA

Uniwersytet w Barcelonie nadał tytuł doktora honoris causa sławnemu wielonczeliście Pablo *Casalsowi* za zasługi położone dla muzyki i również w dowód wdzięczności za hojne poparcie pieniężne jakiego Casals udzielał instytucjom muzycznym Barcelony.

*

„Junta National de Teatros y Conciertos" rozpisała konkurs na przekład hiszpański oper: „Il matrimonio Segreto" Cimarosy, „Wesele Figara" Mozarta, „Tannhäuser" Wagnera i „Kawaler Srebrnej Róży" R. Straussa. Autorom najlepszych przekładów każdej opery zostaną przyznane nagrody w wysokości 400 pesetów.

HOLANDIA

Na zaproszenie Wagner-Vereeniging w Amsterdamie zespół opery z Zurychu dał w Amsterdamie dwa przedstawienia opery *Hindemitha* „Mathis der Maler". Zarówno utwór jak i wykonanie miały bardzo wielkie powodzenie u publiczności holenderskiej.

ITALIA

W Italii stworzono Instytut Historii Muzyki, którego zadaniem jest uporządkowanie i ujednostajnienie nauki historii muzyki w Italii. W skład głównego komitetu weszli Ildebrando Pizzetti, Andrea della Corte, Francesco Malipiero, Fausto Torrefranca i Raffaele Casimi.

MAROKKO

W Fezie pomiędzy 6 a 10 maja odbył się kongres, który miał na celu propagandę muzyki krajowej, i uchronienie przed modyfikacjami tradycyjnej muzyki berberyjskiej.

*

W La Scala odbyło się przedstawienie opery „Marguerite de Cortone", napisanej przez kapłana, ks. Licinio *Refici*, który już dawniej napisał inną operę, również wystawianą przez La Scala. „Marguerite de Cortone" jest przerobioną na operę legendą o pewnej grzesznicy, która odbywa pokutę za swoje grzechy, a w końcu zostaje Świętą. Ks. Refici, niezwykle zdolny kompozytor, poświęcił się komponowaniu oper o treści religijnej, aby w ten sposób oddziaływać na szerokie masy.

NIEMCY

Carl Schuricht wykonał w Dreźnie niedawno odnalezioną Symfonię C-dur *Mozarta* skomponowaną w 1780 roku w Salzburgu. Świeżo odkryto również autograf nieznanego dotąd Tria smyczkowego Mozarta, które zostało nabyte przez Fitz-William Museum w Cambridge.

*

Firma Schott wydała mało znane dotąd „Andante und Rondo ungarese" na altówkę i orkiestrę *Webera*. Dzieło to z pewnością zostanie dobrze powitane przez altowiolistów narzekających na brak oryginalnych utworów na altówkę.

*

IX Festiwal beethovenowski odbył się w Bonn. Centralnym punktem uroczystości było wykonanie „Missa solemnis".

*

W bibliotece Kongresu w Waszyngtonie znaleziono pierwszą uwerturę, jaką Ryszard Wagner napisał do swego „Tannhäusera". — O istnieniu tej uwertury zapomniano, aż dopiero teraz nowojorski wydawca dzieł muzycznych, Engel, przypomniał sobie, że zakupił swego czasu ów cenny rękopis Wagnera dla biblioteki Kongresu Amerykańskiego, wówczas, gdy był tam bibliotekarzem. Pierwsza uwertura do „Tannhäusera" była bardzo długa i przypuszczalnie dlatego właśnie Wagner zastąpił ją później inną, krótszą.

STANY ZJEDNOCZONE

Z okazji Wystawy Międzynarodowej odbędzie się w New Yorku szereg ma-

nifestacyj muzycznych, między innymi koncerty „narodowe" poświęcone muzyce polskiej (o czym piszemy na innym miejscu), francuskiej, rumuńskiej, brazylijskiej, szwajcarskiej i t.d. Przewidziane są ponadto występy Kussewickiego, Enesco, Kreislera, Heifetza, Lily Pons i inn. Koncerty będą się obywać na przemian w Carnegie Hall i w sali muzycznej Wystawy zbudowanej specjalnie na ten cel z uwzględnieniem najnowszych urządzeń techniczych i mogącej pomieścić 2500 osób.

SZWAJCARIA

Przez cały czas trwania wystawy w Zurychu we wtorki i piątki wieczorem będą odbywały się w głównych kościołach miasta koncerty muzyki organowej. 50 organistów z całej Szwajcarii zgłosiło już swój udział.

*

Artur *Honegger* pracuje teraz nad utworem, który ma ilustrować „La Danse des morts" ostatnie dzieło Claudela. Kammerorchester w Bazylei zarezerwowało sobie prawo pierwszego wykonania tego utworu.

Z. S. R. R.

Z okazji setnej rocznicy urodzin M.*Mussorgskiego* uroczyście obchodzonej 21 marca br. mają być wydane według źródeł oryginalnych partytury „Borysa Godunowa" i „Salammbo", zbiór utworów fortepianowych, zeszyt pieśni ludowych zebranych przez Mussorgskiego oraz tom z reprodukcjami szkiców, pozostałych w spuściźnie kompozytora.

*

W Moskwie odkryto wiele nie wydanych rękopisów A.*Skriabina*, które zostaną opublikowane, autografy zaś umieszczone w muzeum skriabinowskim.



Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ

Redaktor: KONSTANTY REGAMEY

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka Warszawa, Warecka 15